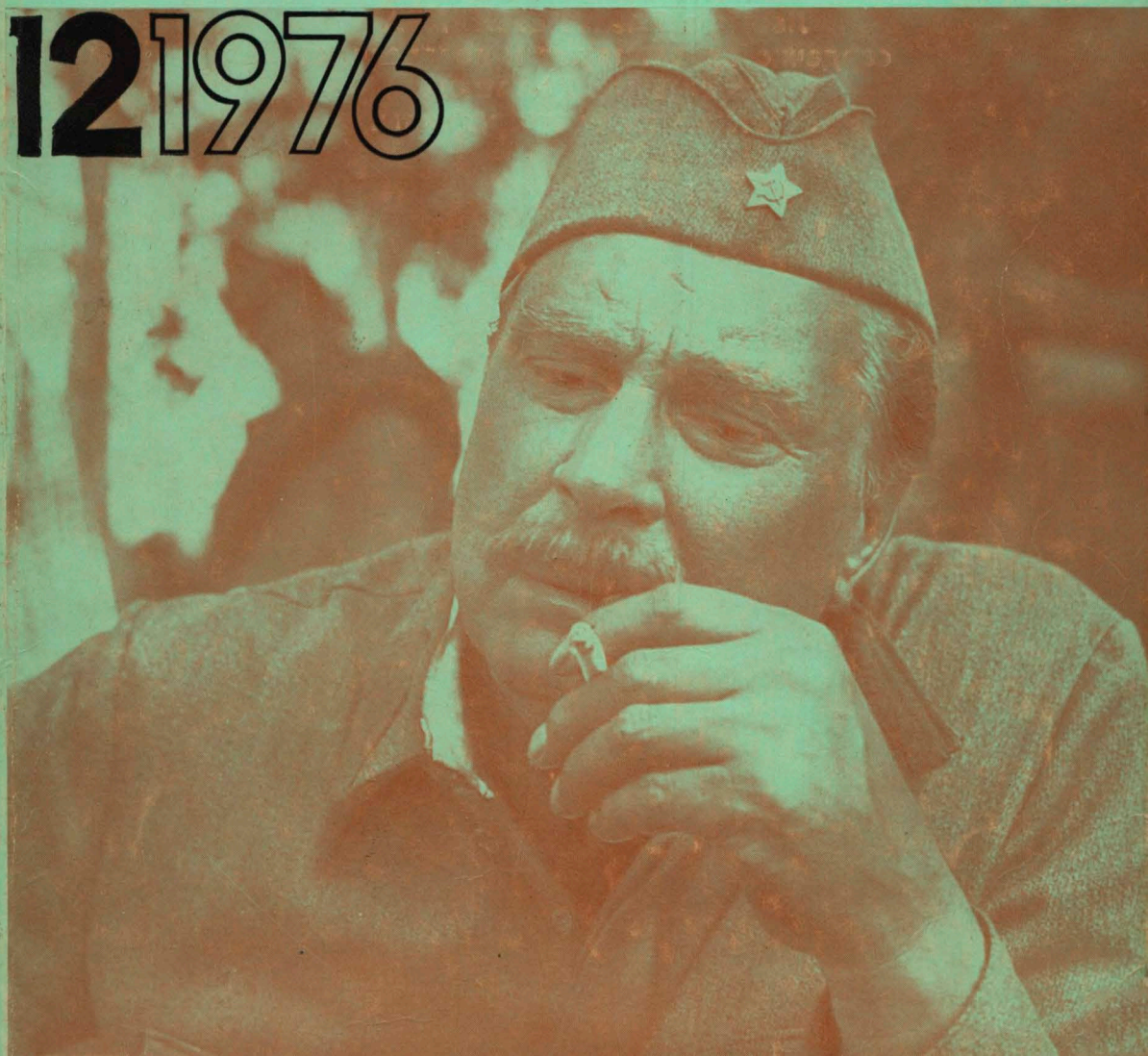
Искусство КИНО

12 1976



Генерального секретаря ЦК КПСС,
пламенного и мудрого борца за торжество ленинизма,
великого знаменосца мира
Леонида Ильича БРЕЖНЕВА
сердечно приветствуют и поздравляют
со славным 70-летием
советские кинематографисты.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев
(Фотохроника ТАСС)

Искусство кино

Ежемесячный журнал

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Савицкий Н. В.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Синельников В. Л.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Художественные редакторы
Петрова Э. С.,
Седова М. К.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
Е. Матвеев в фильме «Судьба» (режиссер Е. Матвеев, киностудия «Мосфильм»)

12/1976

Содержание

Навстречу славному юбилею

3 — Партия ведет нас ленинским курсом
7 — Игорь Таланкин — Программа жизни
18 — Резо Чхеидзе — Объединяющая идея
29 — Родион Нахапетов — Университеты коммунизма

Современность и экран

38 — Е. Вейцман, Л. Гурова — Наука. Техника. Кино

Новые фильмы

55 — Н. Горбунов — «Эта картина необычайно актуальна сегодня»
62 — В. Кисунько — Судьба народная
71 — В. Ишимов — Новая земля

Теория и история

79 — Дискуссия киноведов в редакции «ИК» — Методологические проблемы советского киноведения

Из творческого опыта

94 — А. Михалков-Кончаловский — О правде экрана

Клуб молодых

109 — Анкета «ИК» — Самый интересный дебют

Дискуссии

129 — Ю. Гантман, В. Егоров — Современный стиль — в чем он?

Издано о кинематографе

143 — В. Утилов — Социальная биография художника

За рубежом

146 — Нина Зархи, Ирина Звегинцева — Поиск, вселяющий надежду
168 — Жан-Даниэль Симон — Трудно говорить правду *
178 — Встреча с Умберто Соласом
180 — Синерама
188 — Фильмография
190 — Содержание журнала «Искусство кино» за 1976 год

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Meeting the Great Anniversary

Editorial article — The Communist Party Leads Us Lenin's Way (p. 3).

Igor Talankin — The Programme of Life (p. 7).

Rezo Cheidse — The Uniting Idea (p. 18)

Rodion Nahapetov — The University of Communism (p. 29).
The prominent Soviet cineastes — about the tasks of the Soviet cinema in the light of the decisions of the XXVth Party Congress, about the role of the General Secretary of the Central Commette of the CPSU L. I. Breznev in the development of art and literature.

The Time and the Screen

Evgeny Veitsman, Lidija Gurova — Science. Technics. Cinema (p. 38).
Article about the problems of popular science films.

New Films

Nikolay Gorbunov — "This Film Is Extremely Urgent Today" (p. 55).
The comments of the Finnish press on the Soviet — Finnish film "The Faith".

Vasily Kisunko — The Fate of the Nation (p. 62).
Review of the film "The Strogovs". ("Lenfilm", 1976).

Vladimir Ishimov — The New Land (p. 71).
Review of the film "Golodnaja Steppe" (The Uzbek Studio of the documental and popular science films, 1976).

Theory and History

Discussion of the critics and scientists in "Iskusstvo Kino". — Methodological Problems of the Soviet Film Criticism (p. 79).

From the Artistic Experience

Andrey Mikhalkov Konchalovsky — About the Truth of the Screen (p. 94).
The prominent Soviet director writes about the principles of his work.

Questionnaire of "IK" — The Most Interesting Debut (p. 109)
The noted cineastes — about the debuts of the last three years.

Discussions

Youry Gantman, Viacheslav Egorov — Modern Style — What Is It? (p. 129).
The dialogue of the two cameramen about the essence of their work.

Published on Cinema

Vladimir Utilov — The Social Biography of the Artist (p. 143).
Review of the book "William Wyler" (Valentina Kolodiaznaja. "William Wyler", M., "Iskusstvo", 1975).

Abroad

Nina Zarhi, Irina Zvegintseva — The Search, That Gives the Hope (p. 146).
Article about the Week of the Indian films in the USSR.

Jan-Danielle Cimonne — It Is Difficult to Tell the Truth (p. 168).
Interview with the French director J. D. Cimonne
Talk with Umbersto Solas (p. 178).
The well — known Cubas director Umberto Solas — the guest of "IK".
Cinerama (p. 180).

Filmography (p. 188).

The Contents of "IK" for 1976 (p. 190).

© Журнал «Искусство кино», 1976
* © Les Editeur Français Reunis. 1975

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 28/IX 1976 г. А 01848
Подп. к печати 23/XI 1976 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печ. л. 12, усл. п. л. 14. Тираж 50 000 экз. Заказ 2337.
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Чехов Московской области.

Партия ведет нас ленинским курсом

Всего несколько месяцев отделяют нас от XXV съезда КПСС. Но и сейчас уже видно, какое глубокое и мощное влияние оказал съезд на всю нашу жизнь и на политическую обстановку в мире. В работе съезда, в Отчетном докладе ЦК, с которым выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев, сконцентрировались вся мудрость партии, весь гигантский созидательный опыт народа, накопленный за многие годы и в особенности за последние двенадцать лет, была выстроена научно безупречная модель развития и нашей страны и всего мира, показана все возрастающая роль стран социалистического содружества во главе с великим Советским Союзом в исторических судьбах всего человечества, вскрыто значение позитивных перемен, происшедших в мире в результате известных мирных инициатив СССР, сделаны глубокие и важные теоретические выводы из тех новых условий, которые создались за годы, прошедшие между XXIV и XXV съездами КПСС, и в нашей стране, успешно осуществляющей переход от стадии развитого социализма к коммунизму, и во всех социалистических странах, были исчерпывающе рассмотрены и детально проанализированы нарастающие противоречия в странах капитализма, подчеркнута необходимость неустанной и последовательной борьбы с буржуазной идеологией и моралью.

Месяцы, прошедшие после съезда, с полной очевидностью показали, что «курс партии, намеченный XXV съездом, как сказал в своей глубокой, имеющей историческое значение речи на октябрьском (1976) Пленуме ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев, обеспечивает непрерывное наращивание экономического потенциала страны, совершенствование социалистических общественных отношений, наше дальнейшее продвижение к коммунизму. Он направлен на решение наиболее актуальных проблем, стоящих перед страной, затрагивающих интересы каждого советского человека. Вот почему внутренняя и внешняя политика партии находит горячую поддержку всех коммунистов, всего советского народа. Вот почему выполнение решений съезда стало внутренней потребностью тружеников городов и сел. Советские люди верны своей партии и делом, самоотверженным трудом доказывают это».

Такова обстановка, характеризующаяся высокой творческой активностью рабочего класса, колхозного крестьянства, народной интеллигенции, новыми достижениями во всех отраслях экономического и культурного строительства, ростом материального благосостояния народа, в которой страна, партия, все советские люди празднуют семидесятилетие Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Леонида Ильича Брежнева. Пламенный ленинец, своей неустанной работой на благо тружеников городов и сел, силой своей творческой мысли, глубиной своих теоретических прогнозов, своим патриотизмом и интернационализмом, своим умением понять душу каждого народа, потребности развития каждой социальной группы, входящей в монолитное единство, каким является наш советский народ, своей неустанной заботой о приумножении материальных и духовных богатств Отчизны, наконец, своим огромным личным обаянием и глубокой человечностью Леонид Ильич Брежнев снискал любовь и уважение повсюду, во всех слоях нашего общества, у коммунистов и беспартийных, у представителей старших поколений и у молодежи, у всех народов и народностей — на всем необъятном просторе нашей великой Родины.

Все советские люди, как и все коммунисты планеты, как и все в мире, кто обращен душой, сердцем и умом в завтрашний день человечества, осознают юбилей Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Леонида Ильича Брежнева как свой личный празд-

ник, как свою личную радость. Это так понятно! Так естественно! Ведь с Леонидом Ильичом все мы справедливо связываем и всесторонний подъем экономики, науки, культуры нашего многонационального социалистического отечества и исторические победы во внешней политике СССР, направленной на разрядку, на мирное и взаимовыгодное сотрудничество государств с разным общественным строем, на предотвращение новой войны. Титаническая работа выдающегося лидера Страны Советов на этом поле: встречи и переговоры на высшем уровне с руководителями многих зарубежных государств, его выступления на международных форумах, его руководящее участие в разработке кардинальных документов, определяющих ход дел на планете на много лет вперед, как и его неустанная и прозорливая забота о сплоченности и укреплении международного коммунистического движения, о развитии и сближении всех социалистических стран, закономерно обусловили тот неоспоримый факт, что сейчас на Земле нет политического деятеля, к которому тянулось бы столько честных сердец, с которым связывалось бы столько светлых надежд, сколько связывается их с Генеральным секретарем ЦК КПСС Леонидом Ильичом Брежневым.

Мы говорим об улучшении отношений СССР и США и сразу же обращаемся мыслью к Л. И. Брежневу; думаем об укреплении традиционной дружбы нашей страны с Францией — и вспоминаем неоднократные плодотворные встречи Леонида Ильича с руководителями этой страны в Париже и Москве; ощущаем облегчение от того, что стрелка на барометре советско-западногерманской политической погоды повернула в сторону «ясно» — и сразу же с благодарностью и глубоким уважением обращаем свой взор к Генеральному секретарю ЦК ленинской партии. Конференции коммунистических и рабочих партий Европы, совещание в Хельсинки, новые исторические инициативы Советского Союза в Организации Объединенных Наций — нет такого крупного события на международной арене, которое не было бы спаяно в сознании миллионов с мыслью, волей и энергией этого замечательного политического деятеля современности, благородного и мудрого человека, достойного ученика и продолжателя великого дела Ленина.

То, что товарищ Брежнев встречает свое славное семидесятилетие в год, ознаменованный историческим XXV съездом Коммунистической партии Советского Союза, конечно же, является простым совпадением. Но совпадение это в то же время глубоко символично. Ибо характер, суть и смысл деятельности Генерального секретаря ЦК, как и всего Политбюро ЦК КПСС, сплоченного партийной принципиальностью, мудростью, обаянием, огромным организаторским даром Леонида Ильича, с величайшей убедительностью и полнотой воплотились в этом великом форуме, оказавшем поистине всеохватывающее влияние и на наш народ и на всю планету.

Душой съезда, мощным магнитным полюсом, притягивавшим умы и сердца делегатов, всей партии, миллионных масс трудящихся, был Леонид Ильич. Его Отчетный доклад закономерно стал идейным, духовным и эмоциональным центром съезда, и сейчас, все снова и снова обращаясь к документам съезда, к докладу товарища Леонида Ильича Брежнева, черпая в них мысли и опыт, необходимые всем нам каждый день и на каждом участке нашей трудовой деятельности, мы с благодарностью и любовью думаем о том, как велика роль, которая принадлежит в руководстве деятельностью Центрального Комитета партии и его Политбюро Генеральному секретарю ЦК Леониду Ильичу Брежневу.

Леонид Ильич Брежнев по-ленински глубоко верит в созидательный и интеллектуальный потенциал широчайших народных масс, в их благородство, широту, гуманизм, видит в них подлинных творцов человеческой истории. Леонид Ильич Брежнев по-ленински

умеет выдвинуть перед страной самые важные, самые актуальные задачи, организовать широчайшие массы трудящихся на самое активное, самое непосредственное участие в управлении своим общенародным государством. Леонид Ильич Брежнев по-ленински сочетает в себе талант выдающегося организатора и теоретика партии, умеет слить воедино высокий революционный пафос и смелость решений с трезвым политическим реализмом, со строго научным подходом к самым сложным проблемам и задачам, которые ставит перед обществом развитого социализма действительность.

Леонид Ильич Брежнев по-ленински глубоко понимает ведущее значение идеологической работы во всем комплексе мероприятий по формированию коммунистического человека, последовательно осуществляемом партией. Принятые под его руководством и по его инициативе важнейшие решения, поднявшие на новый, более высокий уровень идеологическую работу партии, оказали глубокое и плодотворное влияние на всех советских людей, а в особенности — на работников идеологического фронта, на развитие и обогащение духовной культуры социализма. В Постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О работе с творческой молодежью», в содержательных и ярких разделах, посвященных вопросам литературы и искусства, в докладах и речах Леонида Ильича Брежнева, в его всем нам памятных мудрых приветствиях Международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте, коллективу студии «Мосфильм», Всесоюзному кинофестивалю в Кишиневе были сделаны важные научные выводы из ленинского учения о партийности литературы и искусства, обусловленные своеобразием обстановки и задач, характеризующих современный этап в развитии советского общества — этап развитого социализма.

Мысли, высказанные в этих партийных документах, неизменно связанных с именем Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева, встретили глубокое понимание и единодушное одобрение в среде творческой интеллигенции и во всем советском народе. Сосредоточив в себе идеи, возникшие в итоге глубокого изучения опыта, путей развития литературы и искусства социалистического реализма, Постановления ЦК КПСС, высказывания Леонида Ильича Брежнева по вопросам литературы и искусства в своей совокупности ознаменовали новый этап в развитии марксистско-ленинской эстетики, внесли неоценимый вклад в теорию и практику партийного руководства литературой и искусством в современных условиях. Следуя ленинскому учению о партийности литературы и искусства, партия под руководством своего Генерального секретаря создала стройную и цельную систему принципов, раскрывающих особенности и закономерности развития художественной культуры как специфической формы общественного сознания в условиях развитого социалистического общества, в обстановке острой идеологической борьбы, протекающей в мире. Глубоко вникая в специфику художественного творчества, Леонид Ильич Брежнев по-ленински мудро раскрыл классовую суть понятия творческой свободы, помог советским художникам проникнуть в своем творчестве в глубь народного опыта, в суть народных характеров, указал на необходимость бережного отношения к тому разнообразию и богатству форм и стилей, которые были выработаны на основе метода социалистического реализма.

Все советские художники, как и весь советский народ, как и все честные люди планеты, знают: партия под руководством Леонида Ильича Брежнева создала все условия для прогресса художественного творчества в нашей стране, для свободного и яркого проявления талантов, творческих индивидуальностей. Проявляя все повышающуюся взыскательность к уровню произведений советской литературы и искусства, будучи по-ленински непримиримым по отношению ко всем отклонениям от жизненной правды и коммунистической идейности в искусстве, Генеральный секретарь ЦК КПСС заботливо

поддерживает дух творческой самокритики, укрепившийся после XXIV съезда КПСС в творческих союзах, в работе учреждений культуры, по-отечески внимательно предупреждает нас о необходимости бороться за высокое качество каждого фильма, каждого произведения литературы и искусства. Забота партии и ее Генерального секретаря о повышении идейно-творческой мобильности социалистического искусства, об укреплении его связей с народом, об увеличении вклада творческой интеллигенции во всю работу по коммунистическому воспитанию трудящихся принесла свои плоды, полновесные и многообразные. Доказательство тому — в тех идейно-художественных достижениях, о которых с таким теплом, так ярко и впечатляюще сказал в своем Отчетном докладе на XXV съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев.

...Вот уже второе десятилетие страна, партия, ее Центральный Комитет, Политбюро ЦК плодотворно и вдохновенно работают под мудрым руководством Леонида Ильича Брежнева.

За это время произошли многие великие свершения в нашей стране, глубокие позитивные перемены в международной обстановке.

За это время ЦК КПСС под руководством Леонида Ильича Брежнева как никогда высоко поднял величие нашей Родины и ее народа и мудро изменил развитие мира в сторону разрядки и утверждения прочного мира на земле.

За это время ЦК КПСС под руководством Леонида Ильича Брежнева создал в стране обстановку, наиболее благоприятствующую развитию творческой инициативы рабочих, колхозников, ученых, педагогов, врачей, художников, всех тружеников города и деревни, обстановку, в которой как никогда высоко поднялась волна социалистического соревнования и были одержаны знаменательные победы во всех областях материального и духовного производства.

К неутомимой деятельности ЦК КПСС и его Генерального секретаря Леонида Ильича Брежнева ныне приковано внимание всего человéчества. В мире все хорошо знают, что с партией и ее замечательным лидером связано осуществление заветных чаяний и надежд всего трудового большинства населения Земли.

Наша Коммунистическая партия, весь советский народ гордятся тем, что вот уже второе десятилетие они работают под руководством верного ленинца, Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС Леонида Ильича Брежнева, и с неколебимой верой и единодушием, благодарно и горячо поддерживают все идеи и планы, им выдвигаемые. Партия и народ горячо любят Леонида Ильича, любят за человечность и сердечность, за мудрость и безграничную преданность ленинизму, за верное и точное постижение заветных чаяний народных...

Под руководством возглавляемого им Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза страна наша уверенно и последовательно идет ленинским курсом к коммунизму.

Советские кинематографисты счастливы внести свой вклад в тот всенародный труд по приумножению духовных богатств народа, по дальнейшему подъему всемирной славы и авторитета нашей социалистической Родины, который неразрывно связан с деятельностью ЦК КПСС и его славного руководителя Леонида Ильича Брéжнева.

Игорь Таланкин

Программа жизни

В памяти человечества 1976 год останется как год XXV съезда нашей партии. Высший форум советских коммунистов явился знаменательной исторической вехой в жизни страны, событием всемирного значения. Съезд дал ответы на коренные, животрепещущие вопросы современности, убедительно продемонстрировал гигантский размах революционно-созидательных свершений советского народа, продолжающего дело Октября, дело великого Ленина. В решениях и материалах съезда содержится развернутая, всесторонне научно обоснованная программа нашего дальнейшего движения по пути строительства коммунистического общества. Эта вдохновляющая программа и сама атмосфера съезда, проникнутая духом идейно-политического единства партии и народа, дают нам, советским художникам, могучие импульсы для новых творческих свершений.

В дни съезда все мы с одинаковым интересом, с чувством радостного воодушевления воспринимали происходящее под сводами Кремлевского Дворца. И горячая взволнованность делегатов и гостей, и настроение высокой творческой активности, деловитости, спокойной уверенности и оптимизма, царившее на съезде, передавалось и нам, следящим за работой съезда по экранам своих телевизоров.

Глубоко научный, всеохватывающий анализ итогов экономического и социально-политического развития нашей Родины в период между двумя съездами дал Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев в докладе «Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики». Слушая доклад, мы думали: грандиозные успехи, которых добился советский народ, величественные перспективы, отчетливо вырисовывающиеся перед нами в свете исторических предначертаний съезда, — все это плод, итог разносторонней плодотворной деятельности партии, ее Центрального Комитета и Политбюро во главе с непоколебимым ленинцем, выдающимся политическим деятелем нашего времени товарищем Леонидом Ильичом Брежневым.

Идеи доклада товарища Л. И. Брежнева, вооружающие коммунистов, всех трудящихся ясным пониманием современного положения в мире и ведущих тенденций, определяющих дальнейший ход исторического развития и нашей страны и всего человечества, оставили глубокий след в сознании каждого советского человека. Вновь и вновь возвращаясь к содержанию этого важнейшего партийного документа, невольно поражаешься тому, какой обширный материал для раздумий он дает. Широта охвата явлений, строгая научная обоснованность выводов и прогнозов, реализм и убедительность доклада Леонида Ильича Брежнева поразительны! Нам, деятелям культуры, представителям творческой интеллигенции, Отчетный доклад ЦК КПСС, как и другие документы съезда, помогает конкретно представить смысл и характер задач, стоящих перед искусством в обществе развитого социализма. Естественно, что еще в дни съезда мы взволнованно обсуждали выдвинутые съездом теоретические прогнозы и решения; сегодня, после октябрьского Пленума ЦК, мы возвращаемся к съезду, к докладу Леонида Ильича Брежнева как бы на новом уровне. Мы сейчас еще полнее, еще глубже понимаем богатство идей и жизненных наблюдений, скон-

центрированных в Отчетном докладе и уже побудивших художников советского экрана к новым, значительным творческим замыслам, раскрывших перед ними новые творческие горизонты.

Круг задач, которые выдвигает перед нами время и решения которых ждет от нас партия, необычайно широк; их общественную значимость и степень влияния на творческую судьбу художника невозможно переоценить. Все мы помним, как пять лет назад, выступая на XXIV съезде КПСС, Леонид Ильич Брежнев, говоря о возрастающей роли литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, подробно проанализировал слабости и ошибки, которые, не укажи на необходимость их преодоления партия, могли бы увести некоторых художников в сторону от главных путей развития искусства социалистического реализма. А в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду было подчеркнуто, что «подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства полностью себя оправдал». Да, линия развития, указанная тогда партией, встретила горячую поддержку и глубокое понимание в среде творческой интеллигенции. Нам, непосредственным участникам художественного процесса, особенно хорошо заметно, насколько этот подход, опирающийся на ленинские принципы, на ленинское учение о партийности и народности литературы и искусства, оправдал себя в живой практике всего нашего искусства. Мы видим прямую связь между благотворными переменами, которые показательны для различных видов художественного творчества, в частности кинематографа, в нашей стране в последнее пятилетие, и теми усилиями, которые за это же время были предприняты Центральным Комитетом партии, лично его Генеральным секретарем в области партийного руководства культурой в развитие решений XXIV съезда.

Для того, чтобы искусство успешно справлялось с той ролью, которая отводится ему в жизни нашего общества, в самом обществе и в среде творческой интеллигенции должна существовать определенная атмосфера, социально-нравственный климат, благоприятствующий выявлению творческих возможностей художника, помогающий ему работать активно, в полную меру своих сил. И партия создала нам такие условия: творить во имя народа, во имя торжества коммунизма.

Да, никогда не было у нас столь благоприятных во всех отношениях условий для творчества, какие сложились за последние двенадцать лет. Созданию таких условий способствовали многие факторы и прежде всего последовательно проводимый партией и ее мудрым лидером курс на дальнейшее укрепление единства советского общества, всех его социальных групп, всех наций и народностей, составляющих ныне новую историческую общность людей — советский народ; огромную роль в этом сыграло и дальнейшее развитие советской демократии, укрепление нашего общенародного социалистического государства. Трудно переоценить также благотворное влияние, которое оказало на развитие искусства и литературы народов нашей страны оздоровление международной обстановки, возросшее могущество стран социалистического содружества, новый климат, возникший в результате «мирного наступления» СССР в мире, на всех континентах.

Наша партия неуклонно заботится о том, чтобы сохранить морально-политическую атмосферу в обществе ясной и чистой, благоприятствующей успешной созидательной работе всех отрядов рабочего класса, колхозного крестьянства, народной интеллигенции. В этом убеждаешься с новой силой, вчитываясь в строки Отчетного доклада Центрального Комитета, в котором товарищ Леонид Ильич Брежнев, выступая от имени партии, обобщил богатейший коллективный опыт, накопленный в процессе огромной по масштабам созидательной работы партии и народа в годы девятой пятилетки. Прекрасное знание действительности, глубокое понимание закономерностей развития искусства, научное прогнозирование его перспектив, сочетание высокой требовательности, взыскательности к труду художника с внимательным отношением к творческой индивидуальности, с подлинным уважением к таланту, которые Леонид Ильич приравнял к ценностям общенационального зна-

чения, — вот что характеризует Отчетный доклад ЦК КПСС, внесший принципиально важный вклад в марксистско-ленинскую эстетическую теорию, обогативший ее рядом новых важных идей и концепций. Думаю, что об этом еще много будут писать специалисты — критики и историки литературы и искусства. Мне же как практику, как человеку, делающему фильмы, хочется сказать только о том, как неизменно много дали мне лично мысли Леонида Ильича Брежнева об особенностях развития искусства в условиях развитого социализма, о тех новых чертах, которые приобрело наше искусство за последние годы.

Нам, деятелям советской кинематографии, бесконечно радостно сознавать, что в грандиозных свершениях, осуществляемых под руководством партии советским народом, есть доля и нашего труда, труда художников, изо дня в день умножающих ценности духовной культуры социализма. С трибуны XXV съезда Леонид Ильич Брежнев всесторонне и с глубоким уважением охарактеризовал деятельность нашей творческой интеллигенции, отметив ее дальнейшую активизацию, дал высокую оценку достижениям социалистической художественной культуры, ярко и образно охарактеризовал основные направления, по которым развивалась творческая мысль советских писателей, кинематографистов, художников за период, отделяющий нас от XXIV съезда КПСС. В этом мы видим заботу партии о дальнейшем развитии литературы и искусства, глубокое понимание роли, которую играет искусство в жизни советских людей. «Советские писатели, художники, композиторы, работники театра, кино, телевидения, — говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС, — все, чей талант и профессиональное умение служат народу, делу коммунизма, заслуживают глубокой благодарности».

Надо ли говорить о том, как окрылили, умножив наши силы, эти замечательные слова, произнесенные с такой высокой трибуны, как XXV съезд нашей партии! В ответ на заботу партии — в этом нет сомнения — появятся новые и новые произведения социалистического реализма. Произведения, в которых «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей». Да иначе и быть не может, поскольку все, что было сказано Генеральным секретарем ЦК КПСС о литературе и искусстве в нашей стране, проникнуто не просто отеческой заботой об их укреплении, но и таким глубоким научным пониманием объективных закономерностей их развития, которые открывают широчайшие просторы подлинной творческой свободы перед художником, помогают ему нащупать самые верные и точные пути к постижению народного опыта, народных характеров и, следовательно, в каждом своем положении, в каждом своем тезисе отвечают заветным творческим чаяниям советских художников, видящих свое высшее предназначение в борьбе за счастье своего народа. Известно, что В. И. Ленин, выдвигая и обосновывая критерий партийности художественного творчества, рассматривал литературу, как органическую часть общепролетарского, партийного дела и одновременно указывал на то, что «литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата», что здесь «необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» *.

Мне хотелось бы особо подчеркнуть глубокое внутреннее единство между только что процитированной мною мыслью В. И. Ленина и тем местом в Отчетном докладе Центрального Комитета XXIV съезду, где товарищ Л. И. Брежнев дал законченную и в высокой степени плодотворную для развития нашего искусства формулировку о роли поиска, о роли самобытной творческой индивидуальности в общем процессе обогащения нашей художественной культуры.

«Мы за внимательное отношение к творческим поискам, — сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС, — за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за

* В. И. Ленин Полн. собр. соч., т. 12, стр. 101.

разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма».

В этой чеканной формулировке товарища Л. И. Брежнева мы с радостью нашли полное осуществление, полное и современное осмысление ленинского учения о партийности литературы, воочию увидели глубокое научное понимание партией внутренних закономерностей и перспектив развития искусства в условиях развитого социализма.

Сегодня советские кинематографисты с полным сознанием своей высокой ответственности перед партией и народом, перед тем удивительным временем, в какое нам выпало счастье жить и трудиться, ведут поиск на широком идейно-тематическом плацдарме, обращаясь к истории и современности, создавая фильмы различных жанров, используя всю богатую палитру средств реалистического киноискусства. И хотя результаты этого поиска дают нам не только радость удач, но и заставляют порой испытать чувство неудовлетворенности из-за упущенных возможностей, поверхностного, тривиального режиссерского решения той или иной темы, слабого сценария, по недоразумению или чьей-то мягкотелости запущенного в производство, — общее направление, в котором развивается сейчас наш кинематограф, верно и перспективно. Уверенно говорю, что это сознают сейчас все, что эту оценку разделят со мною все мои коллеги-кинематографисты.

Уверенность в этом вселяет в меня прежде всего тот факт, что наше киноискусство все более решительно черпает свои силы и вдохновение из неиссякаемого животворного чистого источника жизни народной. Реальность, окружающая нас повседневно, насыщена событиями, динамична, в ней заключено такое обилие интересных и важных тем, такое разнообразие явлений, открытых острому и внимательному взгляду, что порою просто дух захватывает от сознания широты творческих горизонтов, раскрывающихся перед нами. Партия всегда верила и верит в неисчерпаемость созидательных сил советского общества, верит в человека-творца, активного, заинтересованного участника исторического процесса. На XXV съезде товарищ Л. И. Брежнев от имени партии выразил «искреннюю признательность... всем, чей труд сделал нашу Отчизну еще прекраснее, еще могущественнее». И едва ли не самой главной задачей социалистического искусства, нашим первейшим художническим долгом является воссоздание на страницах книг, на сцене и на экране живого и полнокровного образа человека нового мира.

Решать эту задачу на уровне духовных запросов нашего общества, на уровне требований времени, исходя из четких классовых критериев, нам помогает партия, с которой художественная интеллигенция связана глубоким и все крепнущим взаимопониманием. В Постановлениях ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О работе с творческой молодежью», в речах и выступлениях Генерального секретаря Центрального Комитета товарища Л. И. Брежнева, в его приветствиях участникам всесоюзных и международных кинофестивалей, в материалах партийных съездов советские художники черпают идеи, во всем созвучные их собственным помыслам и творческим устремлениям.

В приветствии коллективу «Мосфильма» по случаю пятидесятилетия студии Леонид Ильич Брежнев буквально в нескольких словах, необычайно емких по содержанию, выдвинул целостную программу разработки современной темы нашим кинематографом, особо обратив при этом наше внимание на необходимость повышения познавательного, интеллектуального потенциала наших лент. Сейчас я хочу вновь напомнить ту часть этого уже вошедшего в сокровищницу марксистско-ленинской эстетической мысли приветствия, где говорится о главной задаче киноискусства, обращающегося к темам современности. «Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана, — писал мосфильмовцам Леонид Ильич Брежнев. — Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению,

произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма»*.

Сказано кратко, ясно и удивительно емко! В эти слова надо вдумываться и вдумываться, настолько они значительны и настолько верно и полно схвачена в них самая суть нашего творческого труда. Каждому из нас необходимо в свете этой яркой и удивительно богатой мыслями формулировки задуматься над тем, в какой мере сегодняшнее состояние нашего киноискусства отвечает основным критериям, выдвинутым Генеральным секретарем ЦК КПСС в его обращении к головной киностудии страны. Причем, думаю я, принимать в расчет следует не только имеющиеся у нас достижения, положительный опыт, но и обязательно наши просчеты, те нерешенные проблемы, которых у нас еще немало.

Снижение критериев, понижение требовательности, попытки «списать» художественные просчеты за счет важности и актуальности темы — все эти недостатки еще свойственны многим нашим студиям, в том числе и «Мосфильму». А они отнюдь не безобидны, эти недостатки, так как порождают чувство самоуспокоенности, ослабляют действенный потенциал нашего искусства. «Не довольствоваться тем умением, которое выработал в нас прежний наш опыт, а идти непременно дальше, добиваться непременно большего, переходить непременно от более легких задач к более трудным»** — это классическое ленинское требование звучит в высшей степени актуально и в применении к насущным задачам нашего кинематографа.

Фильмы, скользящие по поверхности явлений, даже если эти явления важны сами по себе, не будят мысль зрителя, не помогают осознать смысл эпохи, в которую мы живем. Точно так же не достигают этой цели и произведения, которые внешне выглядят глубокомысленными, претендуют на многозначительность, но отдают чрезмерную дань формальным изыскам, искусственно усложненной кинематографической выразительности, за которой чаще всего кроется не богатство содержания, а обедненность умозрительных схем. Помочь людям глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, можно, как мне думается, только попытавшись проникнуть в суть самых острых и типичных конфликтов современной жизни, вызванных реальными проблемами, имеющими прямое отношение к состоянию общества и перспективам его развития. Сегодня наш кинематограф смелее, чем прежде, вторгается в жизнь, избегает парадности и упрощенных решений, чаще открыто и честно касается коренных вопросов времени. Именно это сделало возможными те важные сдвиги в разработке так называемой «производственной темы», которая, как отмечено в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду, ныне «обрела подлинно художественную форму». Товарищ Л. И. Брежнев, касаясь на съезде вопросов развития литературы и искусства, особо подчеркнул достижения в воплощении таких тем, как образ человека труда, как подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, как моральные и нравственные искания современника.

Можно, не боясь упрека в нескромности, сказать, что заметный вклад внесли в разработку всех этих проблем и советские кинематографисты.

И все же нашему кинематографу, на мой взгляд, недостает остроты и глубины в подходе к действительности.

Правдиво показать живые образы наших современников... Укреплять в человеке благородные нравственные начала, необходимые строителям коммунизма... Как все мы понимаем, эти задачи непосредственно вытекают из ответственности советского искусства за воспитание нового человека. Всесторонне, научно обоснованная постановка проблем коммунистического воспитания на последних съездах партии представляет собой в этом аспекте единую в политическом и теоретическом отно-

---

* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1974, т. IV, стр. 400.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, стр. 196.

шениях программу. Для художника, разрабатывающего характеры и конфликты, коренящиеся в нашей современности, эта программа поистине имеет значение идейного и теоретического компаса. Только постигнув ее во всей полноте и глубине, мы вооружим себя для разработки важнейших тем, порождаемых жизнью, характеров, впитавших в себя ее ведущие закономерности.

«Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания». В этих словах Леонида Ильича Брежнева, прозвучавших на XXV съезде, с классической законченностью и полнотой изложена та концепция личности, осознав которую художник сможет постигать характеры, верно типизирующие процессы и явления нашей действительности и обладающие силой убедительного примера, делающие их достаточно интересными и притягательными для зрителей.

Мы, художники, должны учиться у партии, умеющей рельефно и выпукло выявлять в характерах и делах современников черты эпохи, сущностные черты и грани нашего образа жизни. Характеризуя «равный столетиям» исторический путь, пройденный страной и обществом за 60 лет, товарищ Л. И. Брежнев подчеркнул в своем докладе на съезде, что «важнейший итог прошедшего шестидесятилетия — это советский человек. Человек, который сумел, завоевав свободу, отстоять ее в самых тяжелых боях. Человек, который строил будущее, не жалея сил и идя на любые жертвы. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять. Это — человек, который, будучи горячим патриотом, был и всегда будет последовательным интернационалистом».

Вот из какого множества идейных и нравственных ценностей складывается сегодня облик современника. Сделать эти ценности достоянием каждого члена нашего общества — такова важнейшая задача искусства, закономерно отдающего сегодня немало усилий теме морали, нравственных исканий. И неизменно поддерживающего при разработке тем этого круга «лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности»*.

Наше, кинематографистов, участие в деле нравственного воспитания советских людей не может сводиться к сухой дидактике или отвлеченному морализаторству; речь идет о том, чтобы мы правдиво выражали в своем искусстве, оперируя для этого разнообразными художественными средствами, определенные морально-этические нормы человеческого поведения, чтобы мы помогали становлению новой нравственности и в то же время со всей решительностью выступали против явлений, замедляющих этот процесс, памятуя о том, что «чем выше поднимается наше общество в своем развитии, тем более нетерпимыми становятся еще встречающиеся отклонения от социалистических норм нравственности»**.

В наше время, когда технический и научный прогресс развиваются невиданными ранее темпами, мы в своей духовной, внутренней жизни часто не поспеваем за этими быстротечными процессами; нередко мы по привычке продолжаем мыслить прежними, устаревшими категориями, тогда как сама жизнь, ее динамика требуют мышления в иных понятиях и категориях, более современных.

Прогресс — вещь необратимая, его нельзя заставить остановиться и подождать, пока мы успеем подтянуть свое сознание до его уровня.

Но и это еще не все. Ведь мы должны успевать осмыслить не только совершающееся сегодня: нам нужно заглядывать в будущее, уметь предвидеть тенденцию развития, осмыслить место и роль человека в непрерывно меняющемся мире.

Сейчас я говорю об этом несколько отвлеченно, но в искусстве о том же самом должно быть сказано вполне конкретно.

---

* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1976, т. V, стр. 539.
** Там же, стр. 537.

Сегодня мы вступили в эпоху развитого социализма. Наше общество утвердило себя великими историческими свершениями в политической, хозяйственной, культурной областях.

Леонид Ильич Брежнев так охарактеризовал общество, построенное трудом нескольких поколений советских людей: «Мы создали новое общество, общество, подобного которому человечество еще не знало. Это — общество бескризисной, постоянно растущей экономики, зрелых социалистических отношений, подлинной свободы. Это — общество, где господствует научное материалистическое мировоззрение. Это — общество твердой уверенности в будущем, светлых коммунистических перспектив»*.

Вот почему наше искусство может смело и уверенно смотреть вперед, вот почему оно может смело анализировать пройденный народом путь и, отмечая наши бесспорные успехи, критически воспринимать промахи и недостатки, которые порой еще очень и очень мешают нашему поступательному движению.

У нас уже немало писали о таких картинах, появившихся в последние годы, как «Премия» А. Гельмана и С. Микаэляна, «Самый жаркий месяц» Г. Бокарева и Ю. Карасика, «День приема по личным вопросам» П. Попогребского и С. Шустера, «Старые стены» А. Гребнева и В. Трегубовича, «Человек на своем месте» В. Черных и А. Сахарова.

Такие ленты находят живой отклик в зрительской аудитории, заставляют людей активно размышлять, внимательнее воспринимать окружающее.

В этой связи мне хотелось бы подчеркнуть одну, на мой взгляд, общую черту, которая сближает эти столь разные по своим художественным особенностям фильмы. Каждый из них, хотя и с разной степенью глубины и убедительности, привлекает наше внимание к проблеме л и ч н о й о т в е т с т в е н н о с т и человека не только за непосредственно порученное ему дело: герои этих лент ощущают свою кровную заинтересованность в делах общества и проявляют заботу и о том, что, казалось бы, не требует их вмешательства.

Так выражается их активная жизненная позиция, то сознательное отношение к общественному долгу, которое как раз и является качеством, названным Леонидом Ильичом Брежневым в докладе на XXV съезде в ряду качеств, неотъемлемых от подлинного советского патриота. Особенно показательны в этом контексте герои картины А. Гельмана и С. Микаэляна «Премия».

И вот что интересно: понятная и близкая, казалось бы, только нашему зрителю, картина «Премия», которая поднимает наши внутренние проблемы, проблемы специфические, наглядно выявившиеся лишь в самое последнее время, с огромным интересом смотрится за рубежом. В чем же причина такого успеха? Ведь с точки зрения человека, живущего в условиях буржуазного строя, конфликт фильма парадоксален, если не сказать больше. Рабочие добровольно отказываются от премии, поскольку считают, что денег этих они не заработали, — возможно ли такое на самом деле? Возможно — в н а ш е й действительности.

Это-то и привлекает западного зрителя к тому по видимости частному, узкопроизводственному конфликту, о котором рассказали авторы «Премии».

Итальянцы, французы, австрийцы справедливо усматривают в поведении Потапова и его бригады черты новой морали, новой нравственности, закономерно возникающей в социалистическом обществе, на нашей почве, морали, уходящей корнями в историю нашей революции, к тем дням, когда в неимоверно трудных условиях миллионы простых людей, не думая о личной выгоде, приступали к строительству социализма. Такие фильмы усиливают наши позиции в непримиримой наступательной борьбе против буржуазной идеологии, потому что они несут с собой правду о нашем социалистическом строе, о нашем человеке.

Говоря о необходимости сделать эту правду, правду социализма, «понятной и доходчивой для сотен миллионов людей» мира, товарищ

---

* Л. И. Б р е ж н е в. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1976, т. V, стр. 548.

Л. И. Брежнев указывал, что «здесь наряду с нашей пропагандой, публицистикой, с нашими общественными науками очень многое может сделать искусство. Именно средствами художественного творчества, в образах литературы, кино, живописи можно особенно ярко и впечатляюще, обращаясь не только к разуму, но и к сердцу человека, показать величие наших дел и чистоту наших идеалов»*.

Фильм «Премия» — из числа тех произведений советского искусства, которые успешно, с достоинством решают эту ответственную задачу.

Но, решая проблемы такого масштаба, советская кинематография не должна забывать, так сказать, и о другой стороне медали. Мы все должны самым внимательным образом вслушаться в то, как Леонид Ильич Брежнев поставил на XXV съезде КПСС актуальную задачу нравственного воспитания. Развертывая широкий спектр вопросов и тем, возникающих в ходе решения этой капитальной задачи, стоящей сейчас перед партией, перед всем советским народом, он сказал: «Мы добились немалого в улучшении материального благосостояния советского народа. Мы будем и дальше последовательно решать эту задачу. Необходимо, однако, чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей. Иначе мы можем получить рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии. Этого нельзя упускать из виду» **.

Какой важности тема вырастает перед нами, художниками, из этой прозорливой и поленински прозорливой идеи Генерального секретаря ЦК КПСС!

В самом деле, именно мы, художники, в первую очередь и призваны говорить нашими картинами народу о том, что материальное благополучие не есть та конечная цель, во имя которой величайшие умы человечества бились на протяжении веков в поисках наиболее совершенных общественных форм — от утопического социализма до учения Маркса и Ленина о коммунистическом обществе. И Октябрьская революция совершалась не только ради того, чтобы покончить с нищетой трудящихся масс и экономической отсталостью в стране. Материальное благосостояние — лишь условие для всестороннего развития личности, ее духовного обогащения. Высшее проявление человеческого духа — в созидании, в творчестве, в осознании сопричастности твоей жизни к жизни других людей, народа, в совершенствовании человеческих взаимоотношений на основе коммунистической нравственности и морали, в утверждении подлинно гуманистических принципов бытия.

Участвуя собственными, только одному ему доступными средствами в формировании нравственной личности в нашем, советском понимании этой характеристики, искусство отбрасывает распространенные в прошлом схемы, когда героя «конструировали», исходя из таких-то и таких-то заранее заданных параметров. Подобный подход никогда не являлся плодотворным, а сегодня в нем и подавно нет необходимости. Чтобы правда, о которой рассказывает экран, звучала светло и оптимистично, нужно просто чутко и внимательно «слушать» жизнь, уметь видеть то, что нас окружает. Потому что сама жизнь дает нам героев высоконравственных, бескомпромиссных, героев, чьему примеру хочется следовать.

Говорю об этом еще и потому, что работа, которую я недавно закончил — фильм «Выбор цели», — дала мне возможность соприкоснуться с реальными людьми, как раз и обладающими подобными качествами, ближе познакомиться с биографией Игоря Васильевича Курчатова, других наших выдающихся ученых, чья жизнь — ярчайший пример беззаветного служения людям, интересам Родины, всего человечества. Для них высшая радость существования — в творческом поиске, в полной отдаче своих сил и таланта на благо людей, в обогащении жизни, а не в потреблении содеянного другими. Их смелая мысль проникала в будущее, провидела контуры завтрашнего дня,

---

* Л. И. Брежнев. О коммунистическом воспитании трудящихся. Речи и статьи. М., Изд-во политической литературы, 1974, стр. 153.

** Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1976, т. V, стр. 537.

и смысл своего архитрудного, целиком их поглощавшего гражданского и научного подвига они видели не в том, чтобы добиться славы, а в том, чтобы дать нам, их современникам, возможность уверенно смотреть в свое будущее.

Только не нужно думать, будто речь идет обязательно о личностях исключительных. Напротив, тип героя, живущего по законам высокой нравственности, новой морали, мыслящего широкими социальными категориями, обладающего обостренным чувством времени и ясным пониманием его запросов, все прочнее утверждается в искусстве потому, что все чаще встречается в самой действительности. Взять того же бригадира Потапова из фильма «Премия». Герой Евгения Леонова — характер глубоко реалистический, чуждый какой бы то ни было романтизации, и это образ, дающий представление о нравственных критериях, которые постепенно становятся преобладающими в мировоззрении нашего современника.

К сожалению, надо признать: несмотря на то, что жизнь дает нам богатейший и разнообразнейший материал для творчества, мы еще далеко не всегда умеем его осмысливать и воплощать в подлинно художественной форме, так, чтобы не обеднить картину реальности, лишив ее многоцветья, а сохранить все присущие ей краски и оттенки.

Остановлюсь в этой связи на вопросе о так называемом деловом человеке, о котором сегодня особенно много спорят в искусстве.

Начались эти споры, кажется, с инженера Чешкова, появившегося сперва на театральной сцене, а потом на экране. А за ним обрели экранную жизнь и другие персонажи, во многом напоминающие этого «человека со стороны». Их деловитость, образованность, умение четко видеть ближайшие конкретные цели — все это необходимые в условиях научно-технического прогресса качества. Но одновременно есть в них и черты, которые в известной степени настораживают: излишняя рационалистичность, сухость; они не любят людей, с которыми работают, решительность их поступков порой идет от самоуверенности, а не от трудно обретенной веры в правильность выбранных ими решений. Возможно, сказанное звучит несколько общо. Однако даже если не вдаваться в детали, все равно понятно, что и сегодня от человека требуется не только умение рассчитывать, но и умение мечтать, не только деловитость, но и умение сопереживать, вникать во внутренний мир своего соседа по рабочему месту. Короче, я хочу сказать: важно, чтобы зрители, справедливо, с уважением воспринимающие героев типа Чешкова, не теряли ощущения нравственной красоты борьбы, чтобы не угасал в них романтический настрой, пытливое стремление видеть человеческие ценности за пределами круга, очерченного сиюминутными производственными потребностями.

В особенности это важно для молодежи, для тех, кто находится в самом начале жизненного и творческого пути. У людей моего поколения время обретения гражданской зрелости совпало с тяжелой военной порой. Мы сами, по собственному опыту, можем судить, чего стоил стране, народу сегодняшний уровень жизни советского человека, можем по-настоящему оценить морально-политический климат, характерный сейчас для нашего общества, ту атмосферу спокойной работы, обстановку товарищеского доверия, которую годами терпеливо и целеустремленно создавал Центральный Комитет Коммунистической партии во главе с Леонидом Ильичом Брежневым. Молодое же поколение, вступающее в жизнь сейчас, многое получило готовым и порой плохо представляет себе, чего стоило наше нынешнее благополучие; иным из молодых вообще кажется: а как же могло быть иначе? Что в том, чего мы сейчас добились, особенного?

И прекрасно, что они не знают и, будем надеяться, никогда не узнают наших трудностей, наших тревог. Прекрасно!

Да, наши молодые современники не всегда точно знают цену тому, что имеют, и на нас, художниках старшего поколения, лежит обязанность раскрыть им истоки сегодняшнего, помочь по достоинству оценить условия, в которых они живут и трудятся. Да так, чтобы они

не просто уяснили себе, на каком фундаменте покоится наше настоящее, но и всем сердцем поняли, что определяет их завтра. Мы должны быть очень внимательны к молодым товарищам и коллегам по профессии, чтобы не зарождалось в них то, что я, к примеру, больше всего ненавижу в людях: потребительское отношение к жизни, стремление прийти на готовое, склонность к компромиссам, к поискам легких путей. Надо добиваться того, чтобы с первых же своих шагов в искусстве они чувствовали себя равно ответственными перед настоящим и будущим, чтобы не прерывалась в них живая связь с революционным прошлым народа, с его традициями, с историей страны. В этом мне видится одна из серьезнейших проблем в деле воспитания молодежи, творческой молодежи в том числе.

Молодость — замечательная пора, когда хочется все успеть, обязательно придумать что-то новое, выстроить, изобрести, сочинить... Наша молодежь мне нравится, и я не склонен противопоставлять время и людей своей молодости — нынешним. Но я боюсь только, как бы не появилось у некоторых молодых ощущение излишнего душевного комфорта; это был бы опасный симптом, означающий, что данный человек остановился в своем развитии.

С огромным интересом я наблюдаю за тем, как работают сегодня в кино молодые режиссеры, драматурги, актеры. По роду основной своей режиссерской профессии и по педагогической деятельности в мастерской ВГИКа мне много приходится работать с молодыми кинематографистами, и я занимаюсь этим с удовольствием, постоянно стараясь понять, с чем собираются выйти молодые люди на экран, что нового вносят они в искусство, какие вопросы их волнуют. Многие работы молодых, появившиеся в последнее время, свидетельствуют, по-моему, о том, что на наших глазах формируется новый сильный отряд творческих работников. Значительные, самобытные произведения, такие, например, как «Белый пароход» Болота Шамшиева, «Чужие письма» Ильи Авербаха или «Сто дней после детства» Сергея Соловьева, утверждающие высокие идеалы гуманизма и нравственного отношения к жизни, способны доставить подлинное эстетическое удовлетворение самому взыскательному зрителю.

Но временами меня беспокоит, что некоторые молодые драматурги и постановщики, обращаясь к темам прошлого, скажем, к событиям революции или гражданской войны, разрабатывают их очень уж легковесно, поверхностно. Небрежно обращаются со сложным материалом, с историей, которая всем нам так дорога. В их лентах картина исторических событий, насыщенных острейшими социальными коллизиями, неожиданно упрощается, а атмосфера непримиримой классовой борьбы, характерной для тех лет, подменяется условной обстановкой лихого приключенческого фильма.

Нет, я вовсе не против оригинальных условных кинематографических решений, в чем-то непривычных, нетрадиционных. Работать только по каноническим образцам необязательно. Сделал же в свое время молодой Глеб Панфилов картину о гражданской войне «В огне брода нет», изобразив события и людей тех героических лет в необычном, ранее не знакомом нам ракурсе. Но в избранной им художественной манере он сумел выявить грандиозность проблем эпохи — человеческих, социальных, политических; было понятно, что художник чувствует собственную сопричастность прошлому, в котором — корни настоящего, сознает свою ответственность перед темой

Вот этого-то и недостает некоторым молодым кинематографистам, слишком увлекающимся зрелищностью или модными приемами, эффектной пластикой и мало заботящимся о том, чтобы за всем этим проступала серьезная мысль...

Пусть молодые будут непохожи на нас, пусть наша смена делает фильмы совершенно по-другому, не так, как делали и делаем их мы; это не столько ее право, сколько о б я з а н н о с т ь. Но вот права на равнодушие поколение молодых кинематографистов не имеет; оно обязано браться за дело с

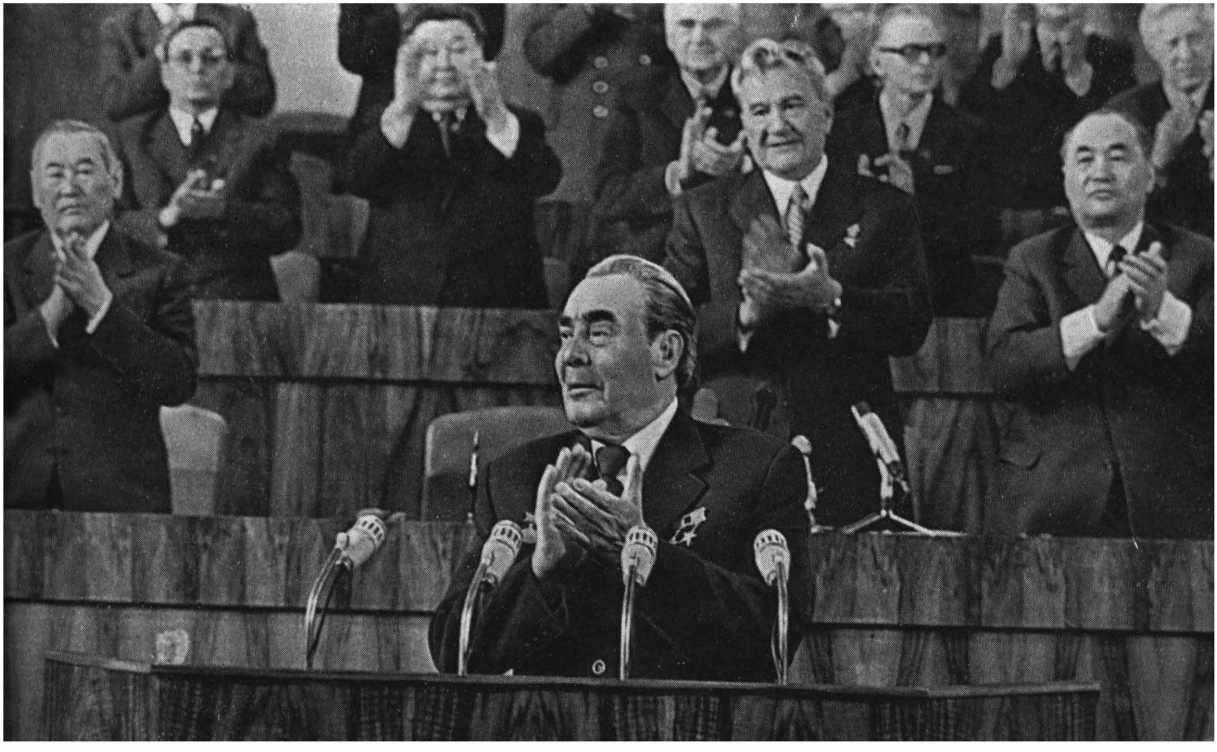
Документальные кадры, вошедшие в фильмы «XXIV съезд партии Ленина», «Шаги истории», «Съезд созидателей», «Трудовой праздник ЗИЛа», «Сплоченность и единство действий», сюжеты спецвыпусков и киножурналов.

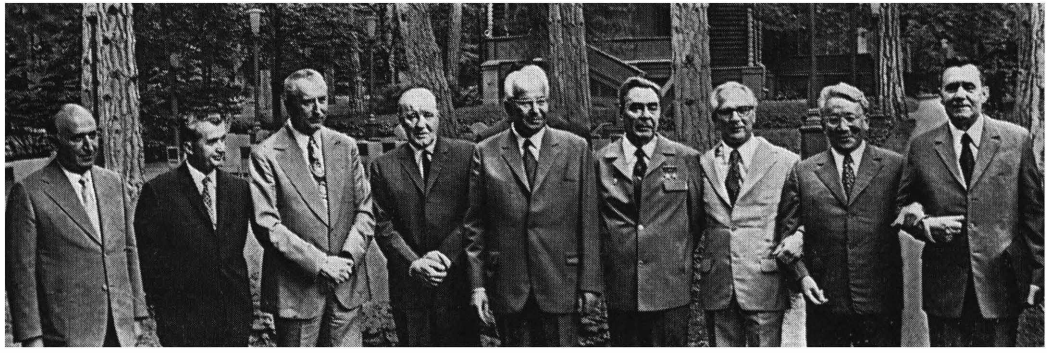
Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев на трибуне XXV съезда КПСС

Товарищи Л. И. Брежнев, Н. В. Подгорный, А. Н. Косыгин среди делегатов XXIV съезда КПСС в Георгиевском зале Кремля

Встреча Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева с ветеранами стахановского движения. 1975 год

Выступление Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева на совещании партийно-хозяйственного актива Казахстана. Алма-Ата. 1976 год





Дружеская встреча руководителей коммунистических и рабочих партий Болгарии, Венгрии, ГДР, Монголии, Польши, Румынии, Советского Союза и Чехословакии в Крыму. 1973 год

Встреча Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева с рабочими Московского автомобильного завода имени И. А. Лихачева. Москва, 1976 год

таким же горячим сердцем, с такой же страстностью, с какими работали Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, Григорий Козинцев, Михаил Ромм, Дзига Вертов, Василий Шукшин.

Когда на XXV съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев высказал от имени партии удовлетворение тем, что «все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции», то речь шла о молодых художниках именно такого духовного склада, о людях неравнодушных, готовых с истинным вдохновением рассказать о свершениях нашей замечательной эпохи.

●

Настоящий художник не может не быть гражданином, не имеет права не осознавать высокого общественного предназначения своего творчества. Это аксиоматично для нашего искусства, для нашей эстетики. И та атмосфера доверия, товарищеского взаимопонимания, которая прочно установилась во взаимоотношениях деятелей культуры с руководителями Коммунистической партии и Советского государства, не только необычайно благотворна для развития искусства, но еще и ко многому нас обязывает. Тебе доверяют, значит, предполагают в тебе готовность делом ответить на доверие, чувство долга, ответственности, понимание важности и необходимости твоего труда.

Вместе с представителями других творческих профессий советские кинематографисты отвечают на заботу и доверие партии хорошей, дружной работой. Слова Леонида Ильича Брежнева, отметившего на XXV съезде, что «в среде художественной интеллигенции возросла взыскательность к творчеству друг друга и к собственному творчеству, дается нелицеприятная оценка произведениям и постановкам серым, бесталанным, а тем более с идейными просчетами», относятся в полной мере и к нам, работникам самого массового из искусств.

Да, самая высокая требовательность к результатам своего труда должна стать непреложным законом всей нашей творческой жизни. Руководствуясь этим законом, Союз кинематографистов, коллективы студий, киножурналов и газет обязаны строить всю свою работу таким образом, чтобы наши фильмы реально помогали партии в деле коммунистического воспитания, в утверждении идейных и нравственных ценностей общества развитого социализма.

Невозможно, разумеется, представить себе такое положение, когда из ста тридцати ежегодно запускаемых в производство картин получится сто тридцать шедевров. Но в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе было сказано веско и четко: «Чтобы быть на уровне требований жизни, чтобы не отстать от растущих духовных запросов наших зрителей, деятели кино должны решительнее бороться за повышение идейно-художественного уровня всего киноискусства, за высокий уровень каждого кинопроизведения». Каждого произведения!.. Это значит, что мы должны полностью изгнать из своей среды малейшие проявления бескрылого ремесленничества, самоуспокоенности.

В заключительном слове на XXV съезде товарищ Л. И. Брежнев говорил: «Мы поступим правильно, поступим по-ленински, если, отдавая должное достигнутому, сосредоточим внимание на недостатках, которые у нас еще есть, на нерешенных задачах».

Нет сомнения в том, что и мы, кинематографисты, следуя этому мудрому совету, обязаны сконцентрировать свои силы на тех участках нашего творческого фронта, где еще дают о себе знать просчеты и недоработки.

Мы обязаны создавать искусство страстное, гражданственно активное, глубокое по мысли, яркое, впечатляющее, новаторское по своим художественным качествам. Искусство смелое, наступательное, в полной мере отвечающее нашей авангардной роли в мире. К этому обязывает нас жизнь, этого ждет от нас народ, к этому призывает нас Коммунистическая партия и ее замечательный лидер Леонид Ильич Брежнев.

Резо Чхеидзе

Объединяющая идея

Многонациональный советский народ с огромным политическим и трудовым подъемом встретил XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза. Отчетный доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, решения съезда, все документы этого высокого партийного форума дают стране и каждому из нас в отдельности всеохватывающую программу движения нашего общества, общества развитого социализма, к коммунизму. В них указаны научно обоснованные, четкие и ясные задачи нашей работы на всех участках и направлениях жизни. В том числе и в той сфере, которая принадлежит, говоря словами поэта, «армии искусств».

Трудовыми успехами, достигнутыми за время, истекшее после съезда, советские люди выражают свою любовь и безраздельное доверие ленинской партии, ее Центральному Комитету, Политбюро ЦК КПСС во главе с выдающимся политическим деятелем нашей эпохи, неустанным борцом за мир товарищем Леонидом Ильичом Брежневым. Ибо в нашу плоть и кровь давно вошла неоспоримая истина: там, где наша партия — там успех, там победа, там народное счастье.

Советские художники — всегда с Коммунистической партией. Ей принадлежат наши сердца, все наше вдохновение, все творчество.

В этом мы все едины, составляем одно нераздельное целое. И хотя наши идейные враги не раз пытались взорвать это целое, им давно надо бы понять, что нет на свете такой силы, которая могла бы не то что нарушить, но хотя бы на миг поколебать это единство.

О силе этого единства, его жизненности и традициях — мои сегодняшние размышления.

Но начать их я хотел бы с мотива, имеющего особое значение для меня лично.

●

Эпоха наша — олицетворенное движение. Она перенасыщена событиями. Современный человек живет поэтому в поле высоких эмоциональных энергий.

И тем не менее, есть среди многих впечатлений, даримых нам судьбой,— впечатления особенно яркие. Они оседают в душе и памяти надолго, вернее — навсегда.

... С того дня минуло десятилетие, но сейчас я вижу его ясно и во всех подробностях, словно это случилось вчера. Первого ноября 1966 года Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев выступил в тбилисском Дворце спорта с речью, посвященной вручению Грузии ордена Ленина.

Хочу сказать, что каждый приезд Леонида Ильича Брежнева в нашу или другую союзную республику, в любой город становится крупным событием. Встречи Генерального секретаря ЦК партии с людьми, его умение найти в любом деле, в том или ином вопросе главное, ведущее, кратко и емко раскрыть их суть, дать совет, поддержать толкового работника, по-партийному покритиковать тех, кто этого заслуживает,— все это приносит неоценимую пользу, открывает широкую и четкую перспективу — политическую, организаторскую, экономическую. Выступления Л. И. Брежнева — всегда программа, охватывающая как раз самые коренные, самые принципиальные проблемы коммунистического строительства.

В тот ноябрьский день я сидел в огромном зале тбилисского Дворца спорта среди тысяч людей, и все мы, как один человек, были покорены силой мысли, человеческим обаянием руководителя партии, нашего государства. Он говорил для огромной аудитории, но я, как и все, испытывал такое чувство, словно он обращается именно ко мне. Думаю, причина тому — глубокая человечность, искренняя любовь к людям, внимание к их быту, кровная причастность к их делам и заботам, мудрая простота и скромность, столь характерные для Леонида Ильича Брежнева как для человека и коммуниста.

Товарищ Брежнев говорил и о достижениях

нашей республики в науке и культуре; касаясь древних ее истоков, он назвал имя Шота: «Руставели — грузин, но он принадлежит не только Грузии. Он принадлежит всем народам нашей многонациональной Родины»; упомянул Илью Чавчавадзе, который «мечтал о времени, когда на его родине будет хотя бы 20—30 инженеров-грузин»... И вдруг я услышал: «Отец солдата»... Неужели о нашем фильме?! «Замечательный образ, созданный лауреатом Ленинской премии Серго Закариадзе,— говорил Леонид Ильич,— так правдив и обаятелен, что его нельзя не полюбить»...

Трудно передать силу чувств, которые обуревали меня в те минуты. И чувства эти, я видел это, даже не оглядываясь на своих соседей, одинаково волновали всех присутствующих: все понимали в тот момент, что речь идет не об удаче одного фильма, а о национальном характере, в нем отразившемся, о том высоком уровне советского патриотизма, который характерен для грузинского народа и который олицетворился в образе старого Махарашвили.

И если сегодня, думая о путях, которыми партия Ленина ведет страну, все советские народы после XXV своего съезда, я вспоминаю это высказывание Леонида Ильича Брежнева, то только потому, что за этим, казалось бы, частным примером многое и далеко видится — казаху и украинцу, якуту и армянину, таджику и эстонцу, коми и калмыку, молдаванину и узбеку. Приняв близко к сердцу сугубо национальные черты натуры старого грузинского крестьянина, Леонид Ильич прозорливо увидел за ними то, что роднит всех советских людей,— единый общественный идеал, единое понимание долга, добра и зла. «Именно такими простыми, душевными, скромными и в то же время великими в своем героизме были отцы тех миллионов советских солдат, которые спасли человечество от фашистской чумы»,— сказал тогда о Георгии Махарашвили Генеральный секретарь ЦК КПСС, раскрыв в этих ярких, богатых мыслью и чувством словах величайшую истину нашей жизни: да, отец солдата грузина это обязательно еще и отец солдата — ярославца, киевлянина, бакинца, омича, самаркандца. Только в таких параметрах мыслят свое жизненное призвание, осознают свое место среди других люди с русскими, литовскими, белорусскими, чувашскими, армянскими фамилиями, люди, подобные Махарашвили.

Я надеюсь, никто не обвинит меня в авторском эгоцентризме на том основании, что я так много говорю об этом высказывании Леонида Ильича Брежнева. Фильм «Отец солдата» давно отделился от нас, своих «родителей», обрел собственную судьбу, а мы, драматург Жгенти, я, другие кинематографисты, причастные к созданию фильма, давно уже захвачены новыми замыслами, думаем о новых требованиях, которые каждодневно и властно выдвигает перед нами жизнь. Но что-то вновь и вновь возвращает меня к размышлениям о том нашем герое. Какой-то эпизод, какой-то поступок старого Георгия я вдруг вижу в некоем новом свете, умом понимаю то, что в свое время мы с Сулико Жгенти делали, подчиняясь, наверно, интуиции, художническому чутью. Приведу только один пример. Читатели помнят, быть может, что, уходя из дома, покидая свою землю, Махарашвили как с живым и самым близким существом прощается со своим виноградником. А потом, в далеком и враждебном ему краю он видит, что танкист — наш советский танкист — вот-вот раздавит ч у ж о й виноградник своей машиной. И в гневном неистовстве Георгий бросается на танк — остановить, помочь, спасти от смерти святую лозу.

Но почему именно виноград обрел у нас в картине почти символическое значение? Вся история грузинского народа накрепко сплетена с виноградной лозой. Даже в зодчестве орнамент из лозы непременен. Без винограда нет Грузии. Он для нас не просто сельскохозяйственная культура, но нечто неотторжимое от народной души. Бесчисленные завоеватели, коих повидала наша земля за тысячелетия своей истории, это понимали. И чтобы не только разорить грузин, но и нанести урон их духу — первым делом безжалостно истребляли виноградники.

Повторю: это теперь я рассуждаю и объ-

ясняю — зрителю и себе. Это теперь я знаю: сцены эти, написанные на одном дыхании, словно «по наитию», иначе написаться и не могли. Не так давно мы говорили об этом с Сулико Жгенти — прощаться с лозой, заслонить лозу своим телом от танка мог только грузин. А вот порыв к спасению плодов народного труда, того, что создано человеком на благо миллионов людей,— такой порыв, такой поступок, естествен для трудящегося человека любой советской национальности.

Вот вам на частном примере диалектика особенного и общего, национального и всесоветского в искусстве.

Признаюсь, меня как режиссера, как грузина особенно поражает в товарище Брежневе его точное и тонкое проникновение в специфику любого народа, в своеобразие его культуры, в самобытный строй его жизни. Приезжая в ту или иную республику, он всегда проявляет не только глубокое уважение к народу, эту республику населяющему, но и — обширную осведомленность в самых основных, наиболее принципиальных для этого народа сторонах его прошлого исторического опыта и современных проблем и достижений. Я приводил уже ссылку Леонида Ильича на слова Ильи Чавчавадзе, которые, думаю, известны не каждому грузину. Подобные примеры — «украинские», «азербайджанские», «казахские», «молдавские» — богато рассыпаны во многих речах и докладах Леонида Ильича.

А сколь емко Л. И. Брежнев умеет определить суть национального советского характера!

«На фронте люди раскрываются быстро, там сразу узнаешь, кто чего стоит. Константин Леселидзе запомнился мне как олицетворение лучших национальных черт грузинского народа. Это был жизнелюб и храбрец, суровый к врагам и щедрый к друзьям, человек чести, человек слова, человек острого ума и горячего сердца». Можно подумать, что такая яркая характеристика родилась потому, что Леонида Ильича в тяжкие военные времена связала с командармом Леселидзе близкая человеческая дружба; но ведь в этой характеристике удивительно ярко и пластично уловлены черты, объединяющие прославленного генерала-коммуниста с обычным беспартийным виноградарем или хлебопашцем, взявшим в руки винтовку, чтобы защитить от врага свой огромный советский дом.

А вот — о казахах. Л. И. Брежнев повторил в одной из своих речей в Алма-Ате слова, прозвучавшие в годы войны со страниц «Правды». В них хорошо были выражены чувства всех советских людей к казахскому народу: «Любят у нас прямую, открытую, мужественную душу казаха, его скромность, его верность». И добавил: «Время не стерло и не убавило, а, напротив, еще более укрепило значение этих слов. Сегодня... мы с гордостью говорим о мужестве и героизме, высоком сознании патриотического долга и преданности делу коммунизма нового поколения трудящихся республики — покорителей целины, строителей индустриальных гигантов».

А как ярка, как глубока и проницательна характеристика, которую Леонид Ильич Брежнев дал армянскому народу. Помимо того, что она, как всегда, безупречно точна, в ней содержится в сжатом виде ленинская, коммунистическая концепция, на которой зиждется весь строй нашей интернациональной жизни, дружбы и братства народов Советского Союза. Вникните в эти слова, вдумайтесь снова и снова: в них самая суть того понимания жизни, того строя взаимоотношений между социалистическими нациями, на котором, как на гранитном фундаменте, вот уже почти шестьдесят лет стоит величественное здание первого в мире социалистического государства.

Генеральный секретарь ЦК КПСС указал в речи, произнесенной в 1966 году в Ереване, на следующие черты, характеризующие армянский советский народ: «Прежде всего — это высокая культура, культура в быту, в общении между людьми, культура труда, высокий взлет научной мысли и яркая самобытность искусства... Всюду видна жизнь высококультурного образованного общества. Это великая победа нашей партии, победа социалистического строя.

Вторая характерная особенность народа Советской Армении состоит в том, что это народ патриотов, горячо любящих свою родную землю, — Советскую социалистическую Армению...

Но если бы армяне и другие народы нашей страны воспринимали только одну сторону дела, если бы они говорили и думали только о своей республике, о ее городах и полях, о ее культуре, то могла бы возникнуть опасность скатывания на националистические позиции. В Армении мы видели совсем иное: высокий патриотический дух в отношении своей республики сочетается у армян, как и у всех других советских народов, с духом патриотизма в более широком смысле — с преданностью и любовью к нашей общей великой социалистической Родине — Союзу Советских Социалистических Республик.

Наконец, третья особенность состоит в том, что народ Советской Армении — коммунисты и беспартийные, рабочие, крестьяне и интеллигенция — прекрасно сочетает дух патриотизма с другим не менее ценным качеством советского человека — с интернационализмом.

Быть патриотом и в то же время стойким, убежденным интернационалистом — это значит глубоко воспринять социалистическое мировоззрение, социалистическую культуру, это значит быть верным великому ленинскому учению».

Это высказывание Л. И. Брежнева — образец научного, подлинно ленинского конкретного анализа национальной проблемы, того нового, что внесла во взаимоотношения между народами, населяющими нашу великую страну, победа социализма, торжество ленинской национальной политики. Видя народ в движении, в свете исторически сложившихся традиций национального быта, культуры, особенностей психологии, которым революция придала новые стимулы для развития и обогащения, качественно новые черты и свойства, Леонид Ильич раскрыл с поразительной наглядностью, как неповторимые особенности каждой нации, каждой национальной культуры гармонически сочетаются с чертами, общими для всех советских народов.

Наше социалистическое искусство — сложный творческий организм, сотканный из многих национальных традиций, обретших новую силу и новое качество за десятилетия общей советской истории. В любой советской кинематографии — будь то украинская или туркменская, литовская или таджикская, грузинская или эстонская — проявляют себя эмоциональное своеобразие народа и черты, общие для всей нашей социалистической культуры, для всего содружества социалистических наций.

Подлинный художник не может сосредоточиться только на отражении специфически национальных примет жизни и человека, потому что при этом он рискует потерять общую перспективу, оборвать живые и благотворные связи между народами. Но нельзя и воспарять в облака «всеобщего», создавая на экране какую-то вымышленную, лишенную национальных красок жизнь.

Суть дела заключается в том, что все мы, художники разных народов СССР, решаем в своем творчестве задачи общенародного значения, но решаем мы эти задачи, опираясь на с в о и национальные традиции, присущими нам средствами, в своей национальной форме. Так учат нас понимать своеобразие и смысл каждого национального искусства ленинская партия и ее мудрый руководитель.

Проблемы ленинской национальной политики применительно к каждому этапу советской истории, проблемы развития нашего общества с учетом интересов каждой отдельной республики и всего союзного социалистического государства, укрепление интернационалистского сознания трудящихся масс — всегда были и остаются в центре внимания Коммунистической партии. Пристальное внимание уделил им товарищ Л. И. Брежнев и в своем докладе на XXV съезде КПСС, всегда с одинаковым волнением читаемом нами. Л: И. Брежнев, в частности, сказал там:

«В постановлениях о работе партийной организации Львовской области, Тбилисского горкома Центральный Комитет обратил внимание партийных организаций на недостатки в постановке интернационального воспитания.

Сегодня мы можем с удовлетворением отметить, что из этого сделаны правильные выводы. Партийные организации повели работу по патриотическому и интернациональному воспитанию трудящихся более инициативно и широко. Изживаются отдельные проявления национализма и шовинизма, факты неклассового подхода к оценке исторических событий, проявления местничества, попытки воспевать патриархальщину. Все это нашло глубокое понимание и поддержку трудящихся, положительно повлияло на дальнейшее укрепление дружбы и братства народов нашей страны».

Поистине высочайшая ответственность в свете этих идей лежит на советском искусстве экрана. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» с пристальным вниманием рассмотрело задачи по планомерному использованию кино «для усиления интернационального и патриотического воспитания трудящихся, для всестороннего отображения процессов расцвета и сближения социалистических наций, укрепления братской дружбы народов СССР». Наш долг — сделать из этого анализа все необходимые и обязательно действенные выводы, поднять наши фильмы на уровень задач, с такой мудрой проницательностью сформулированных партией.

●

Генеральный секретарь ЦК партии постоянно подчеркивает, что в основе ленинского учения о нациях лежит классовый подход. «Коммунисты,— указывал он,— всегда рассматривали национальный вопрос через призму классовой борьбы, считали, что его решение должно быть подчинено интересам революции, интересам социализма». Почему? Потому что ленинская национальная политика Коммунистической партии основана на принципах интернационализма, на ясном понимании «исторической миссии рабочего класса, который, освобождая себя, освобождает и все угнетенные народные массы».

Мы, работники искусства, в какой бы национальный отряд этого искусства ни входили, должны всегда помнить об этом важнейшем принципе. Не просто помнить — но исходить из него в своем творчестве. Ибо каждый из нас служит трудовому народу, трудовому народу всей Советской страны.

Да, национальное — всегда сфера проявления классового. И коль скоро художник органически усвоил эту объективную истину, он,— конечно, если есть у него талант — сумеет вторгнуться в глубокие слои жизни, вылепить правдивые людские характеры, столкнуть их в диалектических переплетениях национальных свойств и классовых страстей.

Можно упомянуть немало удач на этом пути. Но я остановлюсь лишь на одной, поскольку вижу в ней наиболее «чистый» образец художественного исследования этой сложнейшей жизненной материи. В фильме «Чрезвычайный комиссар» узбекский режиссер Али Хамраев столкнул двух людей одинаково искренних, по-своему идейных. У каждого — своя правда, в которую он свято верит. Каждый убежден, что сражается за благо родного узбекского народа. А тем временем льется на полях и в кишлаках прекрасного и благодатного края людская кровь. И голодают женщины, дети и старики. И хиреет земля, иссякает вода в арыках. И тоскует по кетменю мозолистая рука дехканина... И вот большевик, чрезвычайный комиссар Низамедтин Ходжаев, который с беззаветной храбростью борется против басмаческого курбаши Мадамин-бека, хочет убедить его в том, что его, Мадамин-бека, правда — на самом деле губительная ложь, что его, Мадамин-бека, джигиты несут на своих саблях не благо своему народу, а горе, нищету, беспросветную темь. Ходжаев хочет победить Мадамин-бека еще и силой мысли, силой слова, силой своей — подлинной — правды.

Поразительна эта сцена — по напряженной драматургии. По режиссуре. По медлительной — истинно восточной — спрессованности ритма. И — по актерскому мастерству.

Вот это для нас сейчас самое существенное. Потому что вот они сидят перед нами на экране, два человека, и оба в каждом своем слове, в каждом жесте, в любом движении чувств — типичные узбеки. Типичнее не может

быть. На каждом — неизгладимая печать свойственных именно этому народу бытовых отношений, психического склада. Словом, узбеки до мозга костей. И несмотря на это — непримиримые враги.

Для меня эта сцена, как, впрочем, и весь фильм — наглядный пример гармонического слияния в искусстве реалий национальной жизни, высокой пробы мастерства и партийной идейности.

Отступать в нашем деле от классовых позиций нельзя — даже на шаг. Это словно в походе по горам: чуть оступишься с испытанной тропы — и полетишь в пропасть. В искусстве, как и в политике, имя такой пропасти — национализм.

Об опасности различных отклонений — в теории и на практике — от ленинского понимания национального вопроса партия, Леонид Ильич Брежнев предупреждают нас постоянно. В докладе о 50-летии СССР лидер нашей партии внес важнейший вклад в разработку научных принципов советской национальной политики на новом историческом этапе, на этапе развитого социализма. Там он четко и сильно сформулировал суть великих достижений, которыми гордится партия, полностью решившая, следуя указаниям великого Ленина, национальный вопрос в тех его аспектах, в каких он достался нам от дореволюционного прошлого. И там же, в том же докладе, аккумулировавшем в себе гигантский коллективный опыт партии, итог ее многолетних теоретических изысканий и разработок, Генеральный секретарь ЦК КПСС говорил о тех формах, в которых сейчас могут происходить отклонения от принципов пролетарского интернационализма.

Подчеркнув, что Ленин всегда вел беспощадную борьбу против любых проявлений национализма и великодержавного шовинизма в рядах коммунистов, и указав, что национальные отношения и в обществе зрелого социализма — это реальность, которая постоянно развивается, выдвигая новые проблемы и задачи, товарищ Брежнев сказал: «Нельзя забывать, что националистические предрассудки, преувеличенное или извращенное проявление национальных чувств — явление чрезвычайно живучее, цепко держащееся в психологии людей, недостаточно зрелых в политическом отношении. Они, эти предрассудки, продолжают сохраняться даже в условиях, когда объективные предпосылки для каких-либо антагонизмов в отношениях между нациями давно уже перестали существовать. Нельзя упускать из виду и то обстоятельство, что проявления националистических тенденций нередко переплетаются с местничеством, которое оказывается сродни национализму».

●

Пламенный интернационалист-ленинец, не упускающий случая, чтобы не напомнить о необходимости борьбы с любыми извращенными формами национальных чувств, Генеральный секретарь ЦК КПСС в то же время всегда резко выступает против «уравниловки» и нивелировки в национальном вопросе, против искусственного форсирования стирания имеющихся национальных различий, против левацкого нигилизма в решении национальных аспектов культурной революции — в ленинском, единственно верном ее понимании.

«Буржуазные фальсификаторы пытаются утверждать,— говорил Л. И. Брежнев в одной из речей, произнесенных в Алма-Ате, — будто свершившаяся в нашей стране культурная революция сопровождалась «утратой национальных традиций». Но советская действительность наглядно показывает полную несостоятельность этих измышлений. Верно, что сегодня внуки и правнуки выдающихся казахских просветителей Чокана Валиханова, Ибрая Алтынсарина и Абая Кунанбаева на своем родном языке активно приобщаются к великой сокровищнице марксизма-ленинизма, осваивают и приумножают богатства, которые созданы другими народами, всем человечеством на протяжении его истории. Но также верно и то, что при социализме достигла невиданного расцвета самобытная культура казахского народа, как и всех наций и народностей Советского Союза, в огромной степени возрос их вклад о общую сокровищницу культуры нашей социалистической Родины».

Да, это святая истина: нас всех, без различия национальностей, объединяют общие идеи, общая судьба, общие высокие цели. Но, конечно же, искусство не может не быть национальным. Оно способно жить только будучи связано со своими народными корнями, только питаясь соками своей родной земли. Искусство, которое не несет на себе отпечаток своей нации — не жизненно и вообще — не искусство. Лишь отражая и исследуя жизнь своего народа и будучи в этом смысле глубоко национальным, оно способно покорить, захватить людей во всех краях страны и мира. Национальное, народное по своей сути искусство насыщается интернационализмом. Потому, во-первых, что, рассказывая другим народам о своем народе, оно сближает нации и народности. Потому, во-вторых, что выраженные в национальной форме произведения настоящего искусства в основе своей интернациональны, ибо они пронизаны мыслями, чаяниями, близкими всем людям труда без исключения; разве есть на свете труженики, которым не дороги труд, мир, справедливость, сочувствие к угнетенным; которым чужды любовь, красота, размышления о смысле жизни, привязанность к родной земле? А в-третьих, потому, что настоящее искусство помогает духовному обогащению наций. Старая восточная мудрость гласит: если мы с тобой поменяемся яблоками, у каждого из нас останется все равно по одному, если мы обменяемся мыслями — и у тебя и у меня их станет вдвое больше.

Словом, пусть наши зарубежные доброхоты не впадают в траур по нашим национальным искусствам. Они отнюдь не «нивелировались». На творчестве советских художников экрана всегда лежит светлая печать национальной самобытности и неповторимости.

Обращусь к моему родному, грузинскому кинематографу. Его корни — в грузинском театре, в живописи Пиросмани. Оттуда пришел на экран сплав романтики и реализма, возвышенного и повседневного. Эти свойства вы обнаружите в лучших произведениях нашего кино — в «Элисо» Н. Шенгелая, в «Арсене» М. Чиаурели, в фильмах Т. Абуладзе, М. Кобахидзе, братьев Шенгелая, в наших, думаю, известных сейчас всей стране, экранных миниатюрах. Грузинский театр, который складывался под влиянием таких великанов, как К. Марджанишвили и С. Ахметели, воспринял систему Станиславского как живое, развивающееся явление. И на его основе была возведена актерская школа большого романтического дыхания и поэтического обобщения, которая дала грузинскому кино С. Закариадзе, Д. Абашидзе, С. Такайшвили, С. Чиаурели.

Особенности эти не только не помешали нашему киноискусству найти путь за пределы республики, но, напротив, как раз благодаря тому, что наши ленты несли общечеловеческие мысли и чувства, заключив их в грузинскую национальную форму, не похожую ни на одну другую, они стали интересны и близки многонациональной советской аудитории.

Взять хотя бы грузинскую комедию. Разве спутаешь ее с комедиями Александрова, Пырьева, Рязанова, Гайдая или с лентой Л. Быкова «В бой идут одни «старики», созданной на Украине?

Другое дело, что в нас всегда должна жить забота о том, чтобы кино каждой республики волновало в с е х советских зрителей. Негоже нам, художникам экрана, жить только местными интересами. Даже большой талант, не выйди он в своем творчестве на историческую высоту — высоту проблем, почерпнутых в жизни своего народа, но обладающих всеобщим, генеральным звучанием,— даже, повторяю, очень большой талант потеряет от этого очень многое. И потеряет наше кровное родное дело — все советское киноискусство, к которому по праву мы можем отнести характеристику, данную Л. И. Брежневым всей нашей культуре: «...Социалистическая по содержанию, по главному направлению своего развития, многообразная по своим национальным формам и интернационалистская по своему духу и характеру».

●

Кинематограф Советской Грузии с самого начала был круто замешан на дрожжах интернационализма. Первые же фильмы стар-

шего поколения наших мастеров — «Элисо», «Двадцать шесть комиссаров», «Дарико», «Арсен», «Последние крестоносцы» — внесли свою лепту в разработку темы дружбы и братства народов. Они, как бойцы, атаковали национализм, реакционные предрассудки, отживающие стереотипы национального бытия. Да, именно как бойцы! Сами съемки иных из этих фильмов были актом непримиримой революционной борьбы. В титрах картины Сико Долидзе «В стране обвалов», где речь шла о приобщении народа горной Пшавии к новой жизни, под портретом исполнителя одной из ролей было сказано: «Убит за участие в экспедиции»... В работе над фильмами интернациональной темы выковывались, крепли интернационалистские убеждения художников грузинского кино. Уверен, что именно эта идейная школа в соединении с выдающимся талантом помогла Серго Закариадзе воплотиться в Георгия Махарашвили: великий актер первую свою кинороль — батрака Торгая — сыграл в «Последних крестоносцах», а затем его творческая дорога пролегла через целую череду фильмов, которые я снова с гордостью хочу назвать борцами за интернационализм и дружбу между советскими народами.

Конечно же, грузинское киноискусство не было в этом смысле исключением. В том же общем русле идей дружбы, братства и взаимопомощи народов Страны Советов складывалась история всех национальных отрядов многонационального советского экрана. Эти идеи красной нитью проходят через всю их судьбу.

Объединяет нас всех еще одно обстоятельство, которое сыграло в нашей общей судьбе колоссальную и благотворную роль. Я говорю о выдающемся вкладе кинематографистов России в становление и развитие национальных кинематографий. По сути, все мы, без различия национальностей, выросли на уроках российских мастеров, органически соединяя собственные самобытные традиции с почерпнутым у них опытом. Грузинское кино было слито тесными творческими узами с Эйзенштейном и Пудовкиным, Маяковским и Третьяковым, Кулешовым и Вишневским. С первыми белорусскими картинами связаны имена Гардина, Донского, Дзигана, Рошаля, Бабочкина, Царева... У истоков узбекского экрана стояли Доронин, Сабинский, Фрелих, Протазанов, Ромм и Луков, Козинцев и Трауберг... И так — повсюду: в Таджикистане и Армении, Туркменистане и Азербайджане...

И дело не только в личных контактах и непосредственных уроках мастерства. Для всех национальных кинематографий, на разных этапах их развития, неоценимое значение имела классика российского экрана — «Броненосец «Потемкин» и «Мать», «Ленин в Октябре» и «Депутат Балтики», «Чапаев» и «Веселые ребята», «Молодая гвардия» и «Судьба человека», «Коммунист» и «Баллада о солдате»...

А кадры? Сколько учеников Герасимова, Козинцева, Ромма, Юткевича, Головни, Габриловича, Волчека, Косматова, Гальперина творят ныне во всех республиках наше многонациональное кино!

Говоря о том, что сразу же после Великого Октября партия по инициативе Ленина взяла курс на ускоренное развитие национальных окраин, который был практически возможен только на основе всесторонней помощи угнетенным в прошлом нациям и народностям прежде всего со стороны русского народа, его рабочего класса, товарищ Л. И. Брежнев подчеркивал: «Такая помощь, готовность идти на огромные усилия и, скажем прямо, на жертвы во имя преодоления отсталости национальных окраин, их ускоренного развития была завещана пролетариату России Лениным как высокий интернациональный долг. И русский рабочий класс, русский народ этот долг с честью выполнили. По существу, это был славный подвиг целого класса, целого народа, совершенный во имя интернационализма».

Можно с уверенностью сказать: пламенные эти слова с восторгом и горячей убежденностью повторяют и все советские кинематографисты — киргизы и узбеки, армяне и грузины, украинцы и белорусы, латыши и эстонцы. Бесценная помощь российских киномастеров, их сердечная беспокойная забота о судьбах кино в советских республиках, их боль-

шой личный вклад в художественный процесс и подготовку кадров национальных художников — неотъемлемая часть того подвига русского народа, который никогда не будет забыт.

●

Наша Коммунистическая партия, ее Центральный Комитет под руководством товарища Леонида Ильича Брежнева много усилий положили в последние годы на то, чтобы создать и укрепить в литературе и искусстве благотворную и спокойную творческую атмосферу — атмосферу поиска, творческой взыскательности, прямых и откровенных творческих споров, взаимного доверия и братской взаимопомощи. Леонид Ильич постоянно напоминает работникам всех рангов и степеней, что искусство, будучи частью общепартийного и общенародного коммунистического дела, обладает своей спецификой. С трибуны XXV съезда КПСС Генеральный секретарь ЦК партии сказал, что партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью и высокой требовательностью. Там же он особо подчеркнул, что «если все же нет-нет, да и случается, что отдельные работники проявляют упрощенческий подход, пытаются решать административными методами вопросы, относящиеся к художественному творчеству, к разнообразию форм и индивидуальности стилей, то партия не проходит мимо подобных случаев, поправляет положение».

Леонид Ильич поддерживает широту и глубину творческих поисков, смотрит на талант как на национальное достояние страны, с большим уважением относится к советской творческой интеллигенции, высоко ценит деятелей литературы и искусства, глубоко сознающих свою роль в обществе и ответственность перед ним художников, чьи лучшие произведения, «национальные по форме, всегда отмечены четкостью классового видения мира, партийностью, несут в себе глубокое социалистическое содержание».

И художественная интеллигенция отвечает Генеральному секретарю ЦК партии на уважение горячей любовью, доверием на доверие. Ибо видит, что связанный с его именем и деятельностью курс партии в области духовной культуры приносит богатые плоды.

Что касается Грузии, то в проведении этого курса поистине неоценимую роль сыграли принятые в 1972 и 1976 годах по инициативе Л. И. Брежнева партийные документы о положении дел в республиканской и городской тбилисской партийных организациях. Постановление ЦК КПСС «Об организаторской и политической работе Тбилисского горкома Компартии Грузии» стало тем мощным рычагом, который помог всем нам, грузинским коммунистам, резко изменить ситуацию во всех сферах жизни республики. Не случайно, выступая с речью на XXV съезде партии, первый секретарь ЦК КП Грузии тов. Э. А. Шеварднадзе разделил, применительно к Грузии, весь отчетный период на два этапа: до Постановления ЦК и после Постановления.

Резко раскритиковав тогдашних грузинских партийных руководителей за крупные и принципиальные ошибки, Постановление 1972 года особый акцент сделало на задачах воспитательной и идеологической работы. Одна из главных — проблема нравственного и интернационалистского воспитания, искоренения мелкобуржуазной психологии, чуждых нашему обществу взглядов и поступков.

Мы, грузинские художники экрана, приняли партийный документ как главную программу творчества, лично обязательную для каждого из нас.

Новое, недавнее Постановление ЦК КПСС о деятельности партийной организации республики, поддержавшее линию ЦК Компартии Грузии, стало для нас всех документом громадной вдохновляющей силы, мощным призывом к новым творческим свершениям и завоеваниям. Ибо, отметив многие позитивные перемены в жизни республики, Центральный Комитет КПСС указал, что «положено лишь начало той большой работы, которую предстоит и впредь вести по идейно-политическому воспитанию коммунистов и всех трудящихся».

Грузинских кинематографистов, естественно, по-особому взволновал тот раздел июньского

(1976) Постановления ЦК партии, который касается нас самым непосредственным образом. В нем говорится: «Писатели, художники, композиторы, работники театра и кино Грузинской ССР вносят свой достойный вклад в дальнейшее развитие социалистических по содержанию, интернационалистских по духу и национальных по форме литературы и искусства. За последние годы создан ряд талантливых произведений, в которых с партийных позиций дается глубокий анализ общественных явлений современности, воспеваются героика и пафос трудовых свершений, активная гражданская позиция и высокие моральные качества людей труда».

Что же мы, кинематографисты, сделали конкретно, чтобы, проводя в жизнь линию партии, линию ее XXV съезда, укрепить позиции грузинского кино и обеспечить его завтрашний день?

Прежде всего, думаю, следует признать, что в нашем кинематографе резко изменился климат. На судьбы кино, на репертуарную политику стала оказывать мощное влияние творческая общественность. Все вместе мы принимаем самое активное участие в создании новых фильмов, для чего у нас на студии «Грузияфильм» введен институт «защиты постановочного проекта»; на такие защиты собираются все работники, причастные к будущему производству, специалисты — литераторы, филологи, историки, — и в течение нескольких часов кипит истинно творческий бой! Раньше такое любой режиссер расценил бы как вторжение в его творческое святая святых — теперь такая практика не только стала нормой творческой жизни, но, посмею сказать, нет ни одного художника, который бы не принял ее всем сердцем. Больше того, защиты ждут, к защите основательнейшим образом готовятся. Недавно один мой коллега сказал: «Легче в Тбилисском университете защитить докторскую, чем у нас на студии — постановочный проект...» Поверьте — сказал, хоть и с шутливой досадой, но и с гордостью, с удовлетворением.

К руководству студией и созданными у нас объединениями пришли режиссеры. Такого прежде не было. Это взбудоражило художников всех специальностей, многократно усилило их творческую энергию. Возросло чувство ответственности. И вот что интересно — сказалось даже на работе драматургов, которые трудятся не в стенах студии, а дома, за своим письменным столом. Родилось творческое соревнование сценаристов. Так что сейчас производственный план студии, можно сказать, «забит» хорошими сценариями до 1978 года включительно. Такого раньше тоже никогда не бывало...

Что же это такое — творческий климат? Я думаю, в нем есть один компонент, который не введешь никаким приказом, если нет в творческой среде товарищества, дружбы, взаимного уважения. Это громадное дело — о б л а с к а т ь талантливого художника, посмотреть на него теплыми любящими глазами; не притворяясь посмотреть, не по «науке управления»,— а искренне, от души, в силу подлинных твоих к нему чувств. Чтобы художник знал, что ты ждешь от него о т к р ы т и й, что он не просто полезен студии, а самый дорогой и близкий ей человек. Не надо, например, полагаться на авторский самотек, это вредно для дела и вредно для человеческих отношений, писатель каждодневно, ежечасно должен ч у в с т в о в а т ь, с каким нетерпением, с какой жадностью мы ждем его на студии — и м е н н о е г о, как интересны нам всякое его слово, мысль, идея, план, а тем паче — сценарий.

До недавнего времени кадры режиссеров и операторов мы целиком черпали из ВГИКа, нашей дорогой «альма матер», уникального учебного заведения, из стен которого, по сути, вышла вся советская кинематография. Однако в последнее время, в связи с бурным ростом студийной продукции (семь фильмов в 1970-м, четырнадцать в 1976-м) и предстоящим ее увеличением кадровая проблема встала перед нами по-новому остро. Выпускников ВГИКа нам теперь уже не хватает. И вот, в Грузинском театральном институте открылся факультет кинорежиссеров. Там преподают мастера грузинского кино, часто для консультаций приезжают видные специалисты из Москвы.

При студии «Грузия-фильм» создан экспериментальный театр-студия. Назначение этого театра-студии — тренаж актеров. Но кроме того, мы хотим, чтобы студия стала неким полигоном для испытания литературно-драматических произведений, с тем чтобы потом выходить с ними на экран было и легче и покойнее.

Отлично понимая, какое значение имеет для развития кинопроцесса теоретическое излание, мы начали выпускать ежеквартальный «Киноальманах».

И, наконец, венец всех наших усилий — фильмы.

Все большее место в репертуаре занимает современная тема, хотя мы еще в большом долгу перед зрителем, который ждет, что мы достойно отразим могучее движение общества к коммунизму, создадим яркие и емкие образы современников. В этом плане мы возлагаем большие надежды не только на «становой хребет» студии — опытных мастеров, но и на молодых, начинающих художников. В ближайшее время зритель увидит в титрах выходящих на экран фильмов немало не известных ему имен.

Мы убеждены, что молодой режиссер нуждается прежде всего в доверии. Бывает, конечно, что у дебютанта маловато производственных навыков, но это означает лишь одно: в этой сфере ему надо помочь, чтобы он не сорвался, не получил «творческую травму». Зато молодой, звонкий, самобытный голос начинающего художника должен звучать во всю свою силу, никем не «подправленный». Ведь что еще может так радовать, так благотворно влиять на киноискусство, как молодость, как свежий и сильный голос нового таланта! Вот почему мы открываем молодым широкую дорогу, не только дипломированным специалистам, но иногда даже и студентам. Вот и сейчас, например, студент-третьекурсник Мираб Тавадзе снимает во Владивостоке полнометражный фильм по заказу Дальневосточного научного центра АН СССР. Мы полагаем, что такая работа обогатит будущего режиссера и его товарищей не только чисто профессиональным опытом. Увидев далекий и прекрасный край нашей Родины, сдружившись с его великолепными людьми, ребята окрепнут гражданственно, приобщатся к интернационализму, воплощенному в реальном опыте жизни. В таких случаях не надо бояться и перестраховываться. Молодость — первый залог успеха. Самое опасное для таланта — опоздать с первым самостоятельным плаванием.

И вот не случайно, что фильмам известных мастеров — «Древу желания» Т. Абуладзе, «Воде насущной» Г. Шенгелая, «Переполоху» Л. Гогоберидзе, «Камню чистой воды» Ш. Манагадзе, «Вершине» М. Кокочашвили, «Мачехе Саманишвили» Э. Шенгелая, «Побегу» С. Долидзе, «Первой ласточке» Н. Мчедлидзе — достойную конкуренцию сейчас составляют ленты молодых: «Колхидская баллада» и «Как утренний туман» Гено Ходжава, «Городок Анара» Ираклия Квирикадзе, «Синема» Лии Элиава, «Инди-минди» Лери Сихарулидзе, советско-чехословацкий фильм «Рача — любовь моя» Темура Палавандишвили...

Замечу, что Резо Габриадзе тоже стал «молодым режиссером» — продолжает снимать серию новелл по своим сценариям. Вышли уже «Субботний вечер», «Три рубля», нынче он работает над картиной «Пари». Готовы к постановке сценарии М. Кобахидзе, О. Абесадзе, Т. Маглакелидзе, М. Элиозишвили — все посвящены современной проблематике.

Леонид Ильич Брежнев призывал кинематографистов будить своими фильмами мысль, помогать людям глубже осознавать смысл нашей эпохи. Все мы стараемся на деле осуществлять этот наказ. Это тем более важно в сфере национальных проблем. Ибо только среди безмыслия может возникнуть искаженное представление о характере наших национальных отношений, могут появиться настроения национальной ограниченности и замкнутости.

Мы постоянно ощущаем внимание и заботу руководства Госкино СССР, Центрального Комитета Компартии республики. Как знак внимания к грузинскому кино и как стимул к дальнейшему творчеству мы рассматриваем широкий выход наших картин за рубежи страны. Весьма отрадно, что не так давно, по

инициативе Госкино СССР и Британского совета по кино, в Англии состоялась большая ретроспектива киноискусства Грузинской ССР. Успех ретроспективы — еще одно свидетельство торжества мудрой ленинской интернациональной политики. Политики, которую с такой последовательностью, принципиальностью и по всем направлениям развивает в современных условиях Центральный Комитет КПСС во главе с товарищем Л. И. Брежневым.

●

Я уже говорил: в центре творческих интересов грузинских кинематографистов, как и всех советских художников экрана — режиссеров и писателей, актеров и живописцев, — наш современник.

Особенно привлекают многих из нас глубокие, сложные, интересные характеры партийных работников нашего времени. Вот и мы с Сулико Жгенти мечтаем создать фильм, где главный герой был бы профессиональным партийным деятелем.

И признаюсь, что, размышляя над образом такого героя, я, подобно другим моим товарищам, советским кинематографистам, не раз обращался мыслью к партийному работнику, известному во всех концах нашей страны, во всех странах мира,— к Леониду Ильичу Брежневу.

К выдающемуся стратегу партии. Русскому человеку, колоссальным опытом практической работы связанному с трудящимися России и Украины, Казахстана и Молдавии, прошедшему сквозь военные бури рядом с воинами всех национальностей страны, вместе с ними поднимавшему города и села из руин, возвратившему народу целину, пламенному борцу за мир, снискавшему во всем мире признание как человек, которому люди больше всего обязаны тем, что вот уже более тридцати лет планета не знает «большой войны», что государства мира все увереннее встают на путь разрядки и сотрудничества. К кристальному коммунисту, верному ленинцу, истинному интернационалисту — товарищу Брежневу.

Родион Нахапетов

Университеты коммунизма

Поколение... Это слово для нас давно перестало выражать понятие чисто временное. Ведь если вдуматься — мы связываем с ним не то или иное десятилетие, а прежде всего дела человеческие. Те свершения, которые делают порою десятилетие — эпохой и оставляют в истории благодарную память о людях, к этим свершениям причастных.

Было поколение, которому мы обязаны Октябрьской революцией,— оно и поныне остается для нас живым образцом идейной целеустремленности, самоотверженного служения самым высоким идеалам.

Было легендарное поколение, воевавшее на фронтах гражданской войны, отстоявшее молодую Советскую власть.

И поколение первых пятилеток, свершившее чудо и подвиг возрождения страны к новой жизни.

Навеки в наших сердцах поколение, вынесшее на своих плечах Великую Отечественную.

И поколение, построившее новые города на пожарищах этой крупнейшей во все времена войны.

Вот уже стал достоянием истории совсем недавний, кажется, подвиг освоения целины — молодое поколение, его свершившее, сегодня растит собственную смену.

И новое поколение двадцатилетних прокладывает в эти дни через сибирскую тайгу стальную нить Байкало-Амурской магистрали...

В жизни каждого из советских поколений было свое Главное дело, во многом определившее и характер этих людей и характер их времени. Но сколь бы разными ни были эти времена и эти поколения, пафос их Главных дел базировался на одной и той же основе, он выражал опыт, волю и авторитет Коммунистической партии, ее идеи, ее ленинский курс. И потому, говоря о неразрывной связи поколе-

ний, об их преемственности, мы думаем прежде всего о преемственности духовной. О могучей силе революционных традиций, общности идеалов.

С этими традициями и идеалами сверяет сегодня все свои помыслы и самое молодое поколение советских людей — те, для кого главные дела и свершения еще впереди, те, от кого так много ждут, в кого так верят партия и народ.

Меня как артиста и режиссера, как человека, еще ощущающего свою личную причастность к этой генерации, всегда особенно волнует вопрос о нашей внутренней готовности выйти на рубежи, которые заданы нам историей, о том нравственном статусе, который нас характеризует. Меня глубоко волнует нерушимая вера в молодежь, которая звучит в обращенном к ней каждом слове партии, та забота о ней, которая так отчетливо, так сильно проявляется в размышлениях Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева.

Помните, как прекрасно — гордо и уверенно — сказал он о тех, кому сейчас заступать на вахту.

«Пройдут годы, и потомки наши будут славить героизм нынешних поколений, их целеустремленность в борьбе за утверждение социалистических идеалов на земле»*.

Будут славить героизм нашего поколения, его духовное величие, красоту, успехи!

XXV съезд партии вновь и вновь дал всем нам не только осознать умом, но и почувствовать сердцем смысл и масштабы свершений нашего времени. Сам дух съезда — динамичный, творческий, ориентированный на пробуждение творческой инициативы каждого советского человека — является определяющим для нашего времени. В наиболее концентрированной форме он воплотил ту творческую атмосферу, атмосферу мудрого и светлого доверия к людям и их созидательному потенциалу, которая утвердилась в партии, во всей нашей жизни за последнее двенадцатилетие. Съезд, посвященный самым важным, самым сложным проблемам века, его глобальным вопросам, буквально каждой своей идеей, всем ходом своих раздумий и прогнозов был повернут и к нам, молодым. В том числе и к молодому поколению художников, сформированному послевоенной эпохой. И прежде всего именно животворной своей атмосферой, глубиной и научной обоснованностью анализа, историческим оптимизмом, масштабностью завоеваний нашего социалистического общества, размахом и мощью намеченных планов. На съезде царила атмосфера творчества, горения, по-хозяйски рачительного отношения к делу, и это убеждало нас в необоримой жизненности ленинского курса, которым идет страна.

Я знаю, что молодых глубоко взволновал тот ленинский дух доверия к людям, та ленинская мудрость, ясность и конструктивность взгляда, характерные для Отчетного доклада ЦК КПСС съезду, с которым выступил Леонид Ильич Брежнев. И в особенности то, что какой бы проблемы ни касался Леонид Ильич, какую бы задачу от имени партии он ни ставил перед страной, всегда в предстоящей работе открывалось поле для применения нашей энергии и нашей инициативы. В Отчетном докладе ЦК КПСС с поражающей воображение полнотой отразились и масштаб свершений времени, и увлекательная сложность задач, стоящих перед нашим народом, и человеческий масштаб, мудрость, опыт людей, которым народ, партия доверили руководство страной,— ленинского Центрального Комитета, его Политбюро, Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева. Молодежь это очень четко и ясно почувствовала и осознала. И когда в выступлениях делегатов съезда с удовлетворением отмечался дальнейший рост международного авторитета нашей партии, все более растущая популярность ее лидера, одного из крупнейших политических деятелей нашего века, это волновало и как-то лично радовало и нас, тех, кому еще только предстоит сказать свое главное слово, сделать свое главное дело в жизни.

Леонид Ильич Брежнев стал для народа и партии образцом истинно ленинского отношения к сложнейшему делу руководства первой в мире социалистической державой, идущей еще никем не проторенными путями, строящей об-

---

* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Издво политической литературы, 1970, т. 1, стр. 353.

щество, которое еще вчера было лишь мечтой человечества, и сейчас вышедшей на просторы развитого социализма. Неиссякаемая энергия, громадный личный авторитет, который Генеральный секретарь ЦК КПСС снискал у нашего народа, у всего прогрессивного человечества, оказывают — сегодня мы это видим воочию — глубокое благотворное влияние не только на жизнь и работу партии, всего советского народа, но и на общий политический климат в мире. С именем Л. И. Брежнева народы планеты связывают одно из самых важных завоеваний нашей внешней политики — Курс мира, провозглашенный Советским правительством и успешно претворяемый в жизнь коллективными усилиями всей партии, ее Центрального Комитета, ленинского Политбюро. Нам радостно сознавать, что в решении самых разнообразных вопросов нашей страны руководимый Л. И. Брежневым ЦК КПСС демонстрирует подлинно научный подход, спокойно и по-деловому разбираясь во всех сложностях, выдвигаемых временем, прямо и откровенно говоря народу о возникающих проблемах, намечая точные и наиболее эффективные пути к их решению, разрабатывая столь же реальные, сколь и впечатляющие планы нашего движения вперед. Именно таков стиль нашей эпохи, и стиль этот нагляднейшим образом отражает силу, прочность и динамизм социалистического общества.

Всем ходом нашего коммунистического строительства, всем опытом деятельности КПСС и ее Центрального Комитета молодое поколение советских людей подготовлено к хозяйскому, подлинно творческому восприятию действительности, к активному участию в ее дальнейшем преобразовании на коммунистических началах.

Для художника, принадлежащего к молодому поколению и адресующего свое творчество молодым, понимание этого обстоятельства представляется мне важнейшим условием успеха. Здесь повод для самых серьезных размышлений о практике нашего искусства.

В деле воспитания молодого поколения партия, как известно, отводит искусству огромную роль. Ведь будущее нашего общества в руках молодых; от того, какую жизненную, идейную, нравственную закалку получают сегодняшние подростки, зависят во многом успехи нашего завтра. Вот какой силы идейное оружие находится в наших руках! А как мы пользуемся этим оружием? Достаточно ли взыскательно и требовательно поверяем его верность и остроту по тому компасу, который дала нам всем в руки ленинская партия? Это вопрос коренной, одинаково остро стоящий перед каждым из нас — перед режиссерами и перед артистами, перед драматургами и перед операторами.

Леонид Ильич Брежнев подчеркивал: «Добрые примеры воздействуют на молодежь намного сильнее общих морализующих наставлений. Средствами литературы и искусства, печати, радио и телевидения надо делать все, чтобы ярко и впечатляюще раскрывать перед молодежью красоту и благородство дел и поступков настоящего советского человека»*.

Это глубокое и проницательное указание впрямую относится к нам, деятелям искусства. Трибуна искусства, обращенная к миллионам, — это трибуна партийная, и здесь не должно быть места торопливости, случайным плодам творчества, бездумного и скороспелого. Не может быть произведений, в которых не выразилась бы партийная позиция их автора.

Какими делами будет отмечена жизнь нового поколения советских людей, переживающего сейчас столь же счастливую, сколь и сложную пору юности? С какими свершениями нашего времени свяжут потомки свои воспоминания об этом поколении? Насколько полно и зрело смогут осуществиться самые смелые дерзания сегодняшней юности? И каков будет масштаб этих дерзаний? Вот вопросы, которые не могут не волновать искусство формирующее, созидательное, воспитывающее в человеке лучшие качества гражданина и борца, то есть то искусство, которое мы мечтаем создавать на наших студиях, у своих письменных столов.

В Отчетном докладе XXV съезду партии Л. И. Брежнев глубоко и точно определил особенности психологии молодого человека, знать и учитывать которые равно необходимо и педа-

---

* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1970, т. 1, стр. 389.

гогу и художнику. Говоря о том, как активно комсомол приобщает молодых людей к сознательному участию в коммунистическом строительстве, Генеральный секретарь ЦК КПСС отметил:

«Воспитывать такую сознательность не так просто, особенно учитывая, что имеешь дело с людьми молодыми, с еще не устоявшимися характерами. Они готовы искренне, горячо откликнуться на любые хорошие начинания. Но столкновение с формализмом, с бюрократическим подходом к воспитательной работе гасит огонь сердец. А ведь наша задача не только сохранять, но и раздувать этот огонь. Мы хотим, чтобы энтузиазм, живость ума, молодая энергия оставались у наших людей на всю жизнь»*.

В этом высказывании содержится, на мой взгляд, необычайно важная мысль о том, каков должен быть подход к молодым в любом деле и особенно в искусстве, как раз и призванном «раздувать этот огонь». Нельзя ведь сбрасывать со счетов те случаи, когда, например, в кинематографе, адресованном молодым, анализ мира современности во всей его сложности подменяется чисто формальным отражением его примет. Вместо того, чтобы будить мысль, будоражить воображение, воспламенять сердца и души, формальная, пусть даже каллиграфическая гладкопись создает в искусстве атмосферу прекраснодушного спокойствия. В таких фильмах все предельно благополучно, все желаемое быстро и легко достигается, и для молодого горения их авторы не оставляют решительно никакого повода. Стоит ли говорить о том, насколько чуждо поверхностное понимание искусства его задачам и его возможностям.

Наш кинематограф прошел через печальное время бесконфликтности. Сегодня наше киноискусство знает только редкие ее рецидивы. Оно развивается динамично, выверяя каждый свой шаг поступью времени. Как никогда велико и повседневно внимание партии к его проблемам и его движению. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» решительно осудило облегченный, поверхностный подход к явлениям действительности. Партия ждет от художника смелости в анализе самых сложных проблем жизни, глубинной разработки современной темы. В приветственных письмах Л. И. Брежнева Международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте, Всесоюзному кинофестивалю в Кишиневе, коллективу киностудии «Мосфильм» содержится ясная программа действий для кинематографистов, конкретные требования, которые народ предъявляет к современному киноискусству. И одно из главных требований — способность будить мысль, помогать зрителям глубже осознавать смысл эпохи, в которую мы живем.

Кинематограф становится все более общественно активным. Это ощутимо и в выборе тем, вплотную связанных с актуальнейшими вопросами современности, и в стремлении еще теснее слить нравственный анализ человека со всем кругом его общественных дел и забот, включая чисто «производственные» аспекты нашего бытия, которые еще так недавно подчас объявлялись «некинематографичными». Активизация киноискусства чувствуется и в том, как стремительно и уверенно входят в него молодые художники — пожалуй, никогда еще не знал наш экран такого количества дебютов. Это еще одно свидетельство доверия партии к молодежи, доверия, которое нам — мы это отчетливо сознаем — еще предстоит оправдать делом.

Многосторонний процесс активизации нашего кинематографа — процесс определяющий, ему суждено развиваться и углубляться. Вот почему так важно нам тщательно, все более и более требовательно выверять каждый свой шаг на этом пути. И я верю, что молодое поколение кинематографистов сознает важность этой своей ответственной задачи особенно остро — молодому художнику, как никому другому, необходимо сохранить на всю свою жизнь в искусстве тот энтузиазм, ту живость ума и молодую энергию, о которых говорил на XXV съезде партии Л. И. Брежнев.

Именно такая атмосфера — атмосфера доброжелательности и творческой взыскательности,

---

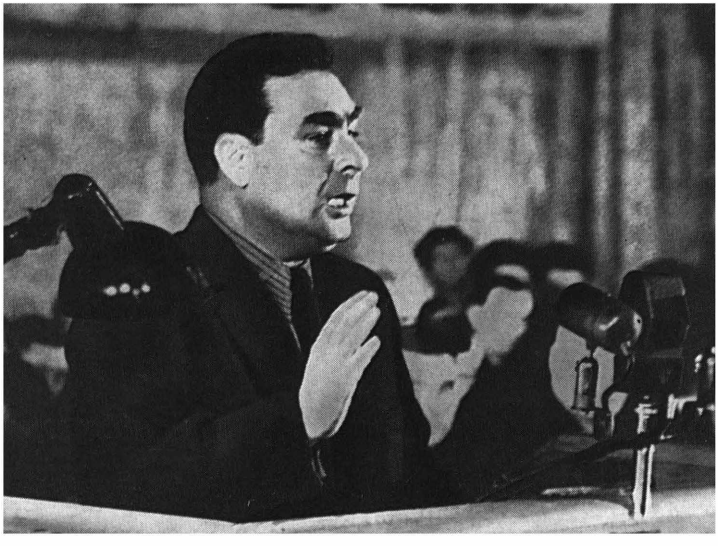
* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Издво политической литературы, 1976, т. V, стр. 545.

Документальные кадры, вошедшие в фильмы «Память навсегда», «Город-герой — Новороссийск», «Л. И. Брежнев в Казахстане», «Наш Гагарин», «Борцу за мир, за идеалы коммунизма», сюжеты из спецвыпусков и киножурналов.

Этот снимок сделан в сентябре 1942 года во время боев за Туапсе. Бригадный комиссар Л. И. Брежнев беседует с солдатами. Только что он вручил одному из них — Александру Молову — партийный билет

Начальник политотдела 18-й армии полковник Л. И. Брежнев в 1943 году в дни боев на «Малой земле» после вручения наград солдатам и офицерам 107-й стрелковой бригады

Секретарь ЦК КП Казахстана Л. И. Брежнев в Казахстане в совхозе имени Таманской дивизии в период освоения целинных земель. 1954 год



Секретарь ЦК КП Казахстана Л. И. Брежнев выступает перед молодыми алмаатинцами-целинниками. 1955 год

Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев вручает знак летчика-космонавта Ю. А. Гагарину. Москва, 1961 год

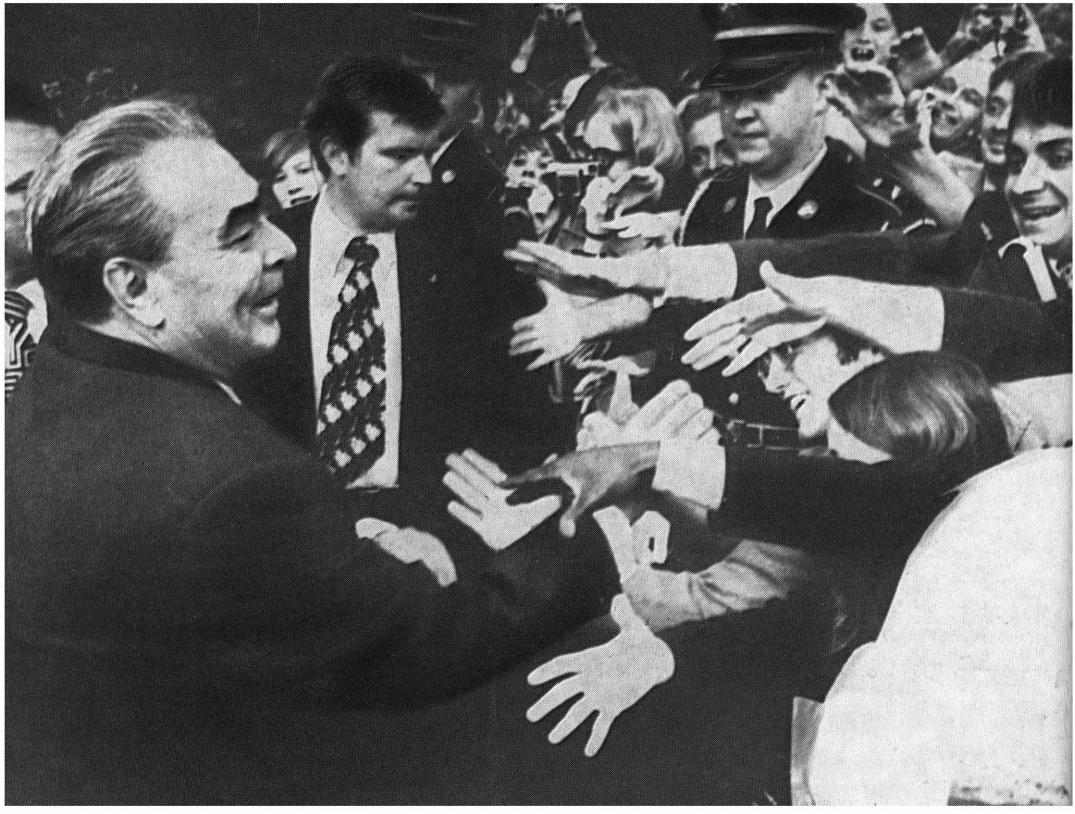
В сентябре 1974 года Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев прибыл в город-герой Новороссийск. На «Малой земле», на празднично украшенных улицах и площадях Новороссийска состоялись теплые, сердечные встречи Л. И. Брежнева с трудящимися города-героя, сельскими тружениками Кубани и многочисленными гостями

В мае 1976 года в Москве состоялась традиционная встреча ветеранов 18-й армии. Герои сражений за Кавказ, Новороссийск и Керчь, боевые друзья по освобождению Украины, Польши, Венгрии и Чехословакии собрались со всех концов страны в Центральном доме Советской Армии. Сердечно, крепкими дружескими рукопожатиями встретили они Генерального секретаря ЦК КПСС Маршала Советского Союза Л. И. Брежнева — своего боевого товарища по 18-й армии

Документальные кадры, вошедшие в фильмы «На переднем крае мира», «Большой день Европы», «На форуме коммунистов Европы», «Вручение «Золотой медали мира» Л. И. Брежневу», сюжеты спецвыпусков и киножурналов.

В Берлине на Конференции коммунистических и рабочих партий Европы с речью выступил глава делегации КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев. 1976 год

15 июля 1976 года члены Политбюро ЦК КПСС, кандидаты в члены Политбюро ЦК КПСС, секретари ЦК КПСС поставили свои подписи под новым Стокгольмским воззванием, содержащим призыв ко всем правительствам и парламентам, политическим партиям и общественным организациям объединить усилия в борьбе за прекращение гонки вооружений за разоружение



BIENVENUE A
Leonid BREJNEV

Пребывание Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в ФРГ. 1973 год

Пребывание Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в США. 1973 год

Рабочие завода «Рено» приветствуют Генерального секретаря ЦК КПСС Л И. Брежнева, находящегося во Франции с официальным визитом. 1971 год

Делегация Советского Союза во главе с Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым в Хельсинки на Совещании по безопасности и сотрудничеству в Европе. 1976 год

27 ноября 1975 года в Кремле состоялось торжественное собрание, посвященное вручению Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу «Золотой медали мира» имени Ф. Жолио-Кюри

действенной творческой самокритики — характерна сегодня для всего нашего общества и, в частности, для нашего искусства. Требовательность сочетается с высоким доверием к художнику, с уважением к творческой индивидуальности, с бережным отношением к таланту. Разумеется, в сложном механизме кинематографического производства всякое бывает — приходится встречаться и с рецидивами излишней осторожности и даже боязливости в подходе к современной тематике, и с устаревшим, упрощенным пониманием воспитательной роли киноискусства. Случается и так, что привычному, апробированному пробиться на экран бывает легче, чем произведению поисковому, рожденному смелым желанием сказать свое, новое слово, хоть в чем-то прокладывающему новые пути в искусстве. Но потому неизбежно и более сложному, на чей-то взгляд, «сомнительному». Робость, перестраховка, неумение вовремя оценить и понять новое — все это тоже бывает на наших студиях, причем нередко среди самих творческих работников, и надо прямо сказать, как эти тенденции мешают работе, как они мешают нам двигаться вперед смело и уверенно. И в каком глубоком противоречии находятся они с линией партии на развертывание творческой инициативы всех художников, сознающих свою ответственность перед народом, страстно борющихся против попыток упрощенчески подходить к вопросам искусства, административными методами решать такие, например, проблемы, как проблемы соревнования художественных стилей внутри единого — по методу — искусства социалистического реализма.

Остро, принципиально оценивая такие случаи, отстаивая все творчески активное и перспективное в кинематографе, мы должны помнить о том, как последовательно товарищ Л. И. Брежнев ориентирует нас на разработку новых тематических горизонтов, на смелые поиски новых средств художественной выразительности, способных еще более полно передать всю сложность и многообразие современной жизни, и как важно нам своим искусством вызвать зрителя на серьезные размышления, способствовать формированию у нашей молодежи активной жизненной позиции. Именно здесь пролегают главные линии развития советского искусства — об этом неоднократно говорилось в партийных документах, посвященных кинематографу, в речах и докладах Леонида Ильича Брежнева.

Преемственность поколений советских художников в том и состоит, что каждый входящий в искусство застает его на каком-то рубеже, завоеванном старшими товарищами. Для него этот рубеж является началом, точкой отсчета, стартовым пунктом большого пути. И хотя каждому, вступающему на дорогу творчества, необходимо сначала освоить весь громадный опыт, накопленный кинематографом, для р а з в и т и я искусства этого еще мало. Важно знать, во имя чего ты входишь в кинематограф, сможешь ли ты внести с в о й вклад в его развитие, и насколько этот вклад окажется общественно необходимым. Жизнь меняется все более стремительно, и любая остановка в искусстве неизбежно приводит только к бесполезному, никому не нужному повторению пройденного.

Вот почему так важно уметь видеть жизнь в ее развитии. Именно этому учит нас партия.

«Каждое новое поколение революционеров, — говорил Леонид Ильич Брежнев, — решает новые исторические задачи и находит для этого соответствующие методы, свой стиль борьбы и жизни, который никто другой за него выработать не может. Надо не копировать героев прошлого, а перенять существо их закаленных революцией характеров, перенять их революционную страстность, их глубокую коммунистическую убежденность, беззаветную преданность великому делу нашей партии, их огненный романтизм и неугасимую ненависть к врагам революции; перенять все это и приложить к решению многообразных задач строительства коммунизма, стоящих перед нами сегодня»*.

Для меня, как, уверен, и для всех моих товарищей, работающих над молодежной тематикой, в этих словах Л. И. Брежнева, сказанных на XV съезде комсомола, заключена огромная и целостная программа развития нашего искусства, адресованного молодым. Да, жизнь не копи-

* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1970, т. I, стр. 382.

рует прошлое. И мы в искусстве, справедливо восхищаясь великолепными героическими образами, созданными в 20-х, 30-х, 40-х годах, учась у славных наших предшественников партийной страстности и высокому мастерству, все же не можем просто переносить в сегодняшний день черты даже самых прекрасных героев, ими созданных. Мы должны искать героев в нашей современности, размышлять о них вместе с ними, активно помогать им в решении их сегодняшних проблем, в их сегодняшней жизни и борьбе, отмеченной своими особенными, присущими только нашему времени чертами. Видя и раскрывая в искусстве черты, объединяющие поколения, мы не имеем права не учитывать и то новое, что каждодневно приносит с собою жизнь — разносторонние знания, новый уровень культуры, возросшие требования к людям и к искусству, проникновение науки во все сферы нашей жизни, контакты и дискуссии с представителями других стран и даже континентов, возрастающее сознание нашей личной ответственности за материализацию разрядки, за сближение с молодежью социалистического лагеря, за укрепление авторитета нашей великой державы.

Моя актерская биография началась с работы над образом молодого В. И. Ленина в дилогии М. Донского «Сердце матери и «Верность матери». Эту работу я всегда буду считать главной для себя — я испытал счастье прикосновения к поразительной жизни величайшего человека планеты, жизни, которая для всех нас стала образцом человеческой цельности, страстности, целеустремленности и мужества. Ленинская тема в искусстве, как и темы, связанные с жизнью героев прошлого — революции, тридцатых годов, Великой Отечественной войны, — неисчерпаемы, художники будут обращаться к ним вновь и вновь еще долгие годы. Воссоздавая прошлое, говорил на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев, подлинное искусство воспитывает советского патриота, интернационалиста. Это было и остается его важнейшей задачей.

Но советский кинематограф всегда был силен пафосом утверждения нового человека, нового героя, характерного для данного периода времени, способного выразить самую его суть. На этом пути наше киноискусство познало поистине великие победы. Но знало и сокрушительные поражения — там, где художник пытался героя сконструировать сообразно своим схематическим книжным представлениям о том, каким герой д о л ж е н быть. Но так как жизнь всегда много сложнее любых схем, она беспощадно разоблачала ходульность придуманных героев. Ведь каждый подлинный герой, приходящий из реальности, всегда служит живым опровержением априорным путем выведенных канонов, бывает силен и убедителен как раз своей неповторимостью.

В своей актерской практике мне пришлось столкнуться с попыткой утвердить положительного героя в полном и лучшем смысле этого слова. В фильме Э. Ишмухамедова «Влюбленные» я сыграл молодого рабочего Родина. По общему мнению, роль удалась, герой получился живым и узнаваемым. Между тем экранный Родин в какой-то степени был героем «идеальным» — его недостатки, как и все противоречия его натуры, остались за кадром. Путь для искусства, как известно, чрезвычайно опасный. Здесь легко скатиться к голубизне и ходульности. Но молодому режиссеру во многом удалось эти опасности преодолеть. Я думаю, потому, что он все-таки отличал наличие в Родине контрастов и сложностей. Родин и был сыгран с ощущением его сложности, хотя в данный момент, в данной картине нас интересовали лишь его определяющие, «положительные» качества. Наверное, это и сообщило нашему герою жизненность.

Во всяком случае, опыт работы над этим образом дал мне повод всерьез подумать о том, как трудно складывается в нашем искусстве судьба положительного героя. Ведь совершенно очевидно, что только голубые и розовые краски здесь противопоказаны. И хотя художник, конечно же, вправе заострить свое внимание по преимуществу на л у ч ш и х чертах своего героя, в уме он непременно должен держать всю сложность характера, всю амплитуду возможных для него противоречий и трудностей. Только тогда герой получится живым, неэталонным, только тогда он вызовет доверие и сочувствие.

Но и этот путь — утверждение героя — не является единственным путем для нашего искусства. Поле битвы гораздо шире. И сама задача, поставленная партией — будить мысль, заставлять зрителей размышлять о современной жизни, ее проблемах, — предполагает, как мне кажется, более объемный, я бы сказал, панорамный охват явлений, разнообразные ракурсы взгляда на жизнь и ее героев. В таком разнообразии таится возможность новых художественных поисков.

Ведь воспитывать новое поколение средствами искусства можно не только предлагая ему с экрана положительные примеры. «Формировать взгляды,—говорил на XVII съезде ВЛКСМ Л. И. Брежнев, — значит давать убедительные ответы на волнующие молодого человека вопросы».

«Поэтому так важно, — продолжал Леонид Ильич, — чтобы изучение молодежью марксистско-ленинской теории не сводилось к заучиванию готовых выводов, а помогало самостоятельно мыслить, решать насущные проблемы, видеть закономерности и перспективы общественного развития, вести непримиримую борьбу против буржуазной идеологии» *.

В быстро растущем обществе, как никогда, выросла необходимость уметь вовремя увидеть и правильно оценить недостатки, возросла требовательность людей друг к другу и к самим себе. Крайне повысившееся чувство ответственности, я думаю, можно считать как раз одной из наиболее отличительных черт современной молодежи. Поэтому она часто бывает так критична, и прежде всего — по отношению к самой себе. Нетерпима она и ко всякого рода риторике и догматическому подходу к жизни. Эту нетерпимость настойчиво воспитывает в советском человеке партия, решительно борющаяся со всеми проявлениями догматизма, начетничества, всей своей деятельностью являющая пример подлинно творческого, новаторского применения к новым условиям великого учения Маркса — Энгельса — Ленина. Высокая образованность, интеллектуальность, культура современной советской молодежи породили и новое, более аналитичное отношение к жизни — и мы совершенно ничего не поймем в характере молодого человека наших дней, если будем противопоставлять его аналитичность, скажем, романтическому порыву некоторых героев первых пятилеток. Душевный мир человека сейчас стал сложнее, он обогатился новым историческим опытом, и ни романтизм, ни аналитичность, ни способность к критическому мышлению сами по себе современного человека еще ни в какой мере не определяют. Суть человека всегда определяет его классовая позиция, его отношение к коренным проблемам общественного развития, к Родине и своему народу. Но и аналитичность, и романтизм, и уровень культуры тоже входят в него необходимыми слагаемыми: мир советского человека — мир многомерный. И художник, думаю я, вправе заострять внимание на той или другой стороне духовного мира современника — если, конечно, при этом он будет «держать в уме» всю его сложность и исходить из перспектив развития современного героя. Только с этих позиций и можно, я думаю, вести партийный разговор о молодом современнике — размышляя вместе с ним о волнующих его проблемах, порою трудных, порою не решенных, еще не снятых в самой жизни.

Разговор такой далеко не прост. Но уходить от выдвигаемых жизнью противоречий и проблем — значит разоружать искусство, одно из сильнейших средств воспитания.

«Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, — говорил на XXV съезде КПСС товарищ Брежнев, — сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания»*.

Великие слова: в них целая программа для нашего искусства, с научной точностью открывающая самую суть стоящих перед нами проблем и задач.

В деле борьбы за человека, которую повсе-

* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1976, т. 1, стр. 50.

* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1976, т. V, стр. 557.

дневно ведет наше искусство, нет задач второстепенных. Ибо это борьба за каждого человека, и здесь нет, не должно быть трудных вопросов, мимо которых художник счел бы себя вправе равнодушно пройти. Вот почему мне представляется глубоко неверным, так сказать, количественный подход к оценке значимости той или иной темы: у нас, несомненно, огромное большинство составляют достойные молодые люди, глубоко впитавшие в себя коммунистические принципы, лежащие в основе всей нашей жизни. Но из этого, думаю я, нельзя делать вывод, будто произведения, посвященные «трудному» меньшинству, менее важны и актуальны. Борьба за каждого — это и значит борьба за нравственное здоровье всего поколения. Вот почему, мне кажется, мы совершенно неправомерно забыли о теперь уже давнем фильме «Три дня Виктора Чернышева», поставившем перед нами ряд очень сложных вопросов воспитания подростков, и подчас по инерции опасаемся «чрезмерно острой» постановки таких проблем, как проблема «трудных характеров», индивидуализма и себялюбия и т. п. А ведь в свое время, выиграв на экране бой за Виктора Чернышева, мы выиграли очень многое. Почему же мы и сегодня еще иногда сталкиваемся в критике со стремлением сгладить острые углы, смягчить постановку вопроса, уйти от честного и прямого анализа причин, порождающих то или иное нетипичное и все же опасное — если разрастется, если не встретит отпора — явление?

Мне хотелось бы напомнить в этой связи слова из доклада Л. И Брежнева на пленуме ЦК ВЛКСМ в 1967 году. «Было бы непростительной ошибкой, — говорил тогда Генеральный секретарь ЦК КПСС, — не замечать, что у нас находятся и такие молодые люди — как бы ничтожно ни было их число, — которые, не имея жизненного опыта и достаточной теоретической подготовки, проявляют этакую политическую рыхлость, беспечность и, я бы сказал, наплевательски бездумное отношение к жизни. С этим мириться нельзя. Сегодня нас уже не может удовлетворить то, что абсолютное большинство советской молодежи с чувством высокой ответственности исполняет свой гражданский долг, глубоко понимает и активно претворяет в жизнь политику партии. Наша задача — бороться за каждого молодого человека, за его убеждения, за его активную позицию в жизни»*.

Пафосом этой борьбы меня всегда привлекала, например, драматургия Виктора Розова. Его пьесы, даже написанные десятилетие назад, остаются по-прежнему актуальными.

Ибо даже самые острые проблемы, связанные с подрастающим поколением, он неизменно рассматривает с позиций коммунистической нравственности, коммунистических идеалов. Только так и может подходить к этим вопросам советское искусство — иначе мы не поймем истинного облика нашей современной молодежи, ее устремлений, ее запросов, ее требований к самой себе, к содержательности собственной жизни.

Вглядимся в исторические свершения наших дней — ведь по своей масштабности, своей героичности они не уступают подвигам поколений наших дедов и отцов. Единодушный отклик молодых на призыв партии построить Байкало-Амурскую магистраль. Поистине героические усилия тружеников сельского хозяйства — а среди них немало молодых — в битве за урожай. Дела и замыслы молодых ученых, прокладывающих новые пути в науке. Тюменская нефть и КамАЗ, Дубна и Тольятти — во всем вклад молодых. Этими делами могло бы гордиться, я убежден, любое из поколений, построивших сегодняшний день нашей страны и передавших нам эстафету труда и борьбы. Понять все эти свершения и процессы можно только на путях глубокой и последовательной партийности, бескомпромиссной коммунистической требовательности, реальной, а не словесной только, преемственности революционных традиций.

Творческое, инициативное отношение к жизни воспитано в современном молодом человеке всем укладом нашей действительности, динамичным, творческим характером самого нашего общества и нашего времени. Стреми-

---

* Л. И Брежнев. Ленинским курсом. М., Издво политической литературы, 1970, т. 1, стр. 499

тельное развитие науки, сложные и многообразные процессы, которые мы объединяем понятием «научно-техническая революция», обостряющаяся идеологическая борьба, в которой молодым дано принять самое активное и прямое участие, — сама жизнь беспрерывно ставит сегодня перед юными все новые, все более сложные вопросы. И подрастающее поколение страстно стремится по-ленински последовательно, до конца разобраться в них. Помочь ему в этом — долг искусства. Вот почему так необходимо с нашей стороны доверие к молодому зрителю. Необходимо понимание того факта, что молодежь не хочет только «потреблять» то, что завоевано, выработано, достигнуто предыдущими поколениями. Она стремится к другому: к творческому освоению великого опыта предыдущих поколений и к его дальнейшему развитию. Поэтому и кинематограф для молодежи, я в этом убежден, не может довольствоваться повторением готовых истин. Наша задача — помочь молодежи обрести необходимый душевный опыт, пробудить к размышлению о самих себе, о собственном месте в общем коммунистическом строю.

Могучую силу таит в себе прорастающее зерно. Бурлят, бродят молодые силы в сегодняшних подростках, в тех, кто только еще вступает в большую самостоятельную жизнь. Как сложится эта жизнь? На какие дела будет направлена эта неисчерпаемая энергия? Какую память оставит о себе нынешнее молодое поколение? Какой след в истории?

Ответственность за все это лежит и на работниках советского киноискусства. Я не сомневаюсь: советские кинематографисты глубоко, всем сердцем сознают свою миссию. Они знают, что должны, вправе верить молодежи, так же, как верит ей товарищ Брежнев. Должны, вправе уважать ее так, как умеет уважать ее он. Вера в молодое поколение, высокая требовательность к нему, забота о его судьбах нашли новое яркое выражение в Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Мы ждали этого слова партии. И слово партии, отвечающее нашим чаяниям, прозвучало, как всегда, своевременно. Постановление ЦК КПСС выявило узловые проблемы, связанные с жизнью молодого советского художника, наметило конкретные меры к тому, чтобы его путь в искусстве сложился счастливо и плодотворно.

Партийный документ, так взволновавший всех нас, только что опубликован, и, безусловно, нам еще предстоит всесторонне осмыслить это новое проявление заботы партии о нас, молодых, проанализировать каждую мысль, содержащуюся в Постановлении ЦК. Но уже сейчас ясно, что это Постановление заставит нас еще раз задуматься о многообразии и важности задач, стоящих перед художником.

В нашем сознании навсегда ярко запечатлелись слова Генерального секретаря ЦК КПСС: «Доверять молодым, опираясь на свойственные молодежи энтузиазм и благородное стремление трудиться на общую пользу и вместе с тем помогать правильно ориентироваться в жизни, вооружать молодежь знаниями и опытом старших поколений — всегда было в традициях коммунистов. Партия будет и впредь укреплять эти традиции, развивать активность молодежи, еще шире привлекать ее к участию в управлении делами социалистического общества»*.

Эти слова Леонида Ильича, впервые прозвучавшие на XVII съезде комсомола, определяют, мне думается, ту основу, на которой только и могут строиться взаимоотношения поколений в нашей стране. А также и взаимоотношения нашего советского киноискусства с его молодым зрителем. Доверие и уважение, стремление понять молодых и помочь им в себе разобраться. Глубинный духовный контакт. Абсолютное внимание к психологии и запросам сегодняшней молодежи и умение вести с ней заинтересованный, внятный молодому сердцу разговор о самых сложных и насущных проблемах нашего бытия. В о о р у ж а т ь знаниями и опытом старших поколений, ведь в о о р у ж и т ь — это значит подготовить молодых к дальнейшей борьбе за коммунизм, сознательной и целеустремленной, к той жизни, облик которой так ярко вырисовывается из глубоких и мудрых трудов Леонида Ильича Брежнева.

---

* Л. И. Б р е ж н е в. Ленинским курсом. М., Изд-во политической литературы, 1976, т. V, стр. 40—41.

Е. Вейцман, Л. Гурова

Наука. Техника. Кино

Проблемы научной кинопопуляризации

Ученые призваны активно участвовать в большом деле распространения научного мировоззрения среди самых широких масс трудящихся, содействовать дальнейшему подъему народного образования, физическому, нравственному и эстетическому развитию населения в соответствии с высокими и благородными нормами коммунизма.

Л. И. БРЕЖНЕВ

«Мы живем в век НТР» — фраза эта стала привычной. Да и никогда еще не было столь жадного поглощения научных знаний, столь широкого обращения к науке. На науку возложены ныне задачи, которые намного превосходят все требования прошлого.

В речи на торжественном заседании по случаю 250-летнего юбилея АН СССР Л. И. Брежнев говорил: «Мы подошли сейчас к такому рубежу, когда во весь рост встал вопрос о генеральных направлениях дальнейшего технико-экономического развития, о выработке на длительный срок стратегии научно-технического прогресса». И далее: «Наука должна все активнее служить и развитию главной производительной силы общества — развитию самого человека, его способностей и дарований, увеличению пользы, которую он приносит обществу».

Обеспечивая возможности всестороннего и широкого развития науки на благо людей, партия стремится к тому, чтобы знания и результаты современной науки все лучше служили делу гармонического развития свободного человека, помогая сделать жизнь в социалистическом обществе разностороннее и прекраснее.

XXV съезд КПСС в своих решениях подчеркнул важность разработки новых научных идей, фундаментальных исследований.

Отношение партии к науке и научной практике определяется отнюдь не временными и прагматическими соображениями. Это дальняя стратегия, вытекающая из научного характера и революционного духа марксизма-ленинизма. Эта стратегия направлена на соединение науки и человека, на объединение наук общественных и естественных, разрыв между которыми был историческим порождением капитализма и в обществе социалистическом не имеет объективных причин для своего оправдания.

«Сама история, — писал Маркс, — является действительной частью истории природы, становления природы человеком. Впоследствии естествознание включит в себя науку о человеке в такой же мере, в какой наука о человеке включит в себя естествознание: это будет одна наука»*.

●

Бесспорно, что научный кинематограф ищет новые пути, новые формы научной кинопуб-

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Изд-во политической литературы, 1956, стр. 596.

лицистики, ведет разведку в создании научно-художественных лент, фильмов о борении научных идей, фильмов — портретов выдающихся ученых. Такие ленты, как «Ленинград. Соревнование в действии» (сценарий В. Самойлова, режиссер В. Сиваченко), «Иду дорогой века» (сценарий В. Кузнецова, режиссер Л. Удовенко), «Сибирь. БАМ. Наука» (сценарий Н. Притвица, З. Ибрагимовой, А. Розина, режиссер Б. Урицкий) и ряд других, пропагандируют опыт передовиков промышленности и сельского хозяйства. Десятилетиями ведется уникальная кинолетопись космических полетов и исследований; сняты фильмы о глобальных научных экспериментах по геофизике земли — «Рукопожатие в космосе» (сценарий Е. Рябчикова, режиссер Н. Макаров), «Эксперимент Аракс» (сценарий В. Белецкой, режиссер Д. Антонов). Большой популярностью пользуются познавательные природоведческие фильмы. Нельзя забывать и той большой службы информации, которую несут киножурналы «Наука и техника» и другие фильмы.

И все же, несмотря на несомненные успехи научной кинопопуляризации, ее отставание перед лицом ответственнейших задач, поставленных XXV съездом партии, становится все более ощутимым.

Характерно, что вокруг научно-популярного кино, его места и роли в кинематографе до сих пор продолжаются споры; порой они приводят к крайним точкам зрения.

Однажды на Центральной студии научно-популярных фильмов у одного из авторов этой статьи произошел любопытный разговор. Собеседник, работник студии, решительно заявил, что студию вообще пора закрыть.

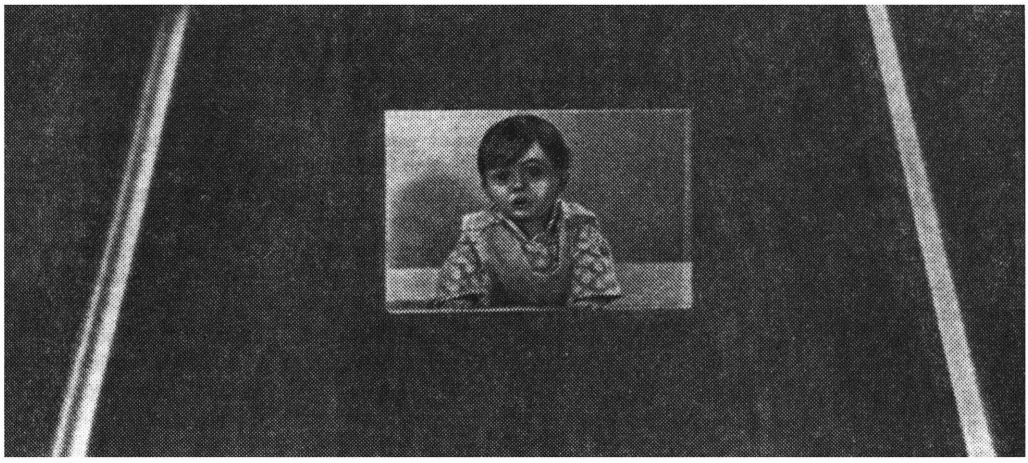
Давно, мол, стерты грани между научно-популярным, документальным и игровым фильмом, давно нет «чистоты» жанров. Студия снимает разные фильмы: здесь и мультипликации, и обыкновенный репортаж, очерк, публицистика, здесь и видовые фильмы, и даже экранизация произведений художественной литературы, в которых раскрывается жизнь природы, жизнь замечательных людей... Или, например, фильм «Большой балет и Япония». Это превосходный художественно-документальный фильм, который мог быть снят и на ЦСДФ, и на любой студии художественных фильмов. Талант его авторов (Ю. Альдохина, Ю. Григоровича, Э. Уэцкого) независим от марки студии. При чем здесь кинематограф научной популяризации? Если речь идет о фильмах учебных, технико-пропагандистских, о внедрении технических средств обучения — тогда еще куда ни шло! А вообще... Надо бы иметь студию «короткого фильма», это было бы правильнее...

Оговоримся: это мнение разделялось немногими. Наоборот, все сильнее пробивает дорогу убеждение не только в необходимости кинематографа научной популяризации, но и в том, что это — *особая область* кино, которая в будущем займет свое весьма значительное место в нашем обществе, у нее есть своя специфика, свои далеко не простые и не однозначные задачи, прямо и непосредственно определяемые огромной ролью советской науки в нашей жизни.

Да, пожалуй, никогда не был столь высок интерес зрительской аудитории к научно-популярным фильмам. Наиболее значительные фильмы о самых важных достижениях науки выпускаются тысячным и более тиражом. Областью научной популяризации в последние годы всерьез заинтересовались ученые, ею заинтересовалась школа — средняя и высшая. Фильм как средство передачи знаний, как форма обучения, как средство интеллектуального воспитания личности стал предметом исследования педагогики, психологии. Наконец, научная популяризация стала объектом социологии.

И все же, на наш взгляд, не всегда существует верное отношение к этой важной области кино, особенно в среде самих кинематографистов. Попробуем поискать причины тому.

Мы полагаем, что давно уже в теории следует отличать *кинематограф* в целом от *киноискусства* в собственном смысле этого слова. Первый значительно шире второго и включает в себя не только произведения искусства, подчиненные его законам и несущие в себе чисто художественную образ-



«Поступь грядущего»

ность. Это не значит, что другие отрасли кинематографа, будучи образными и аудиовизуальными коммуникаторами, не используют художественных средств выразительности. Но сводить сегодня весь кинематограф к киноискусству — неправильно.

Научная популяризация — в том числе и главным образом средствами кино и телевидения — это новая и необходимая сегодня система коммуникаций, это специальная система факультативного образования, способствующая творческому росту масс. Развитие науки сегодня требует, чтобы человек, получивший образование (общее или специальное), постоянно восполнял его все новой и новой информацией.

На XXV съезде КПСС подчеркивалась необходимость дальнейшего совершенствования всей системы образования в соответствии с потребностями развития экономики, науки и культуры. Говорилось также о необходимости улучшать, разнообразить методы педагогики и максимально использовать прежде всего те из них, которые помогают развитию самостоятельного творческого мышления. Популяризаторская деятельность — деятельность всегда педагогическая, и к ней целиком относятся положения, высказанные на съезде по поводу содержания, форм и методов педагогики.

Важным является и то обстоятельство, что образование в самом широком смысле этого слова есть в наших условиях одновременно воспитание нравственное, направленное к осознанию высоких целей науки, к борьбе против проявления аморальности, культа насилия, власти денег и вещей, к созданию системы духовных ценностей коммунизма. Таким образом, задача кинопопуляризатора углубляется, обретает новые параметры.

Особая функция популяризатора заключается в том, что он обязан дать осмысленное сообщение на тему какого-либо научного «объекта» (мы понимаем под «объектом» историю научного открытия, или просто информацию об уже открытом, или активную пропаганду передового научно-технического опыта и т. п.), такое, которое могло бы легко усвоиться любым человеком, обладающим некоторой культурой и способностью приложить умственные усилия для пополнения своих знаний в широком смысле этого слова. Это «открытие самого открытия» — задача весьма сложная. Здесь необходима и сюжетная занимательность, и зрелищность; здесь важно не просто взять

актуальную тему, но увидеть возможность кинематографического решения — иначе было бы полезнее использовать ее в печати, в популярном журнале, вроде, скажем, «Техника — молодежи» или «Знание — сила».

Экранная информация должна вызывать ответную личную заинтересованность и увлеченность зрителя, который сегодня приходит в кинотеатр с неизмеримо возросшими знаниями и эстетическими вкусами. Следовательно, от кинематографистов тем более требуется активно искать яркие, занимательные, эмоциональные средства выражения. Но вот в этих-то требованиях и таится подводный камень: в погоне за занимательностью популяризатор может погрешить против самого научного материала. Есть еще немало лент, в которых весь расчет строится не на логике материала, а на случайных ассоциациях зрителя, на некоем «неуправляемом подтексте», когда на экране появляется произведение, в котором средства не соответствуют целям: вроде бы образное, да не искусство; как будто бы научно-теоретическое, да не настоящая наука. В популяризации науки особенно необходима тщательнейшая и строгая аргументированность; изящные художественные приемы, символ, метафора — все это может присутствовать в научно-популярном кино лишь при условии научной точности, конкретности в научной постановке вопроса.

Мы разделяем пафос Евгения Загданского, главного редактора Киевской студии научно-популярных фильмов, выступающего за то, чтобы кинопопуляризации сопутствовали высокая образность и эмоциональность. Но всегда ли это удается? Вероятно, примером «высокой образности» можно считать фильм молодого режиссера В. Олендера «Эти емкие доли секунд» (сценарий М. Васильева, «Киевнаучфильм»). Об этом фильме особенно необходимо сказать потому, что в нем речь идет о борьбе за качество, за эффективность производства.

По жанру перед нами фильм-портрет. Это фильм о Герое Социалистического Труда старшем вальцовщике прокатного стана Владимире Орлове, о его напряженных поисках путей интенсификации трудовых процессов. Съемки — превосходны (оператор И. Недужко). Герой фильма сразу становится нам интересен. Однако за бешеным ритмом монтажа, граничащим с некоей «аттракционностью» («полет» на водных лыжах монтируется с неторопливой беседой, синхронно снятая планерка — с «машинерией» цехов, ночные новогодние неудачи на стане — с домашней елкой), за мельканием крупных планов героя в разной одежде, то на темном, то на светлом фоне — за всем этим трудновато уловить суть дела: в чем, собственно, находка Орлова? Какой конкретный производственный опыт можно извлечь из его замечательно организованной работы? Понять это из синхронного текста невозможно.

Вот на планерке говорит женщина. В жизни, наверное, это естественные слова: «...Можно было это сделать... Но такая проблема... Вы сами видели. Две полосы, больше не возьмешь туда...», — а что извлечет из них зритель? Речь женщины прерывается портретом Орлова, которого представляет диктор. Сам Орлов говорит (синхронный текст), обращаясь к товарищам по работе, о члене бригады Валерии, виноватом в том, что запороли вчера прокат... Смотреть эти кадры любопытно, понять — трудно: в «потоке жизни» тонет сама проблема.

Мы заговорили об одной из основных бед даже интересных фильмов: рассказ о производственном опыте, о научных открытиях не всегда достаточно ясен, точен, чтобы быть поистине познавательным. Еще хуже, когда такая неточность как бы оправдывается публицистичностью жанра. Но ведь фильм любого жанра — публицистического или научно-художественного — должен нести знания, раскрывать суть научной темы.

На «Центрнаучфильме» режиссер В. Виноградов и сценарист С. Соловейчик сняли интересный фильм «Час ученичества». Эта полнометражная лента посвящена формированию творческого мышления, без которого нет и не может быть научно-технического прогресса. На этот раз речь идет о школе, о принципах школьного образования и обучения, о том но-

вом, что принесла в школу НТР, о программированном обучении, о передовых методах, о таланте учителя. В таком фильме важен рассказ о кардинальных проблемах школы и о научных подходах к их решению, необходимо раскрыть глубокую внутреннюю связь передовой практики и педагогической науки, показать, какими средствами лучшие учителя добиваются успеха в своем трудном деле. К сожалению, в этом фильме яркая публицистичность, на наш взгляд, не всегда помогает раскрытию собственно научного содержания.

В фильме показана работа педагогов-новаторов. Уроки учителя Волкова по труду и рисованию превращаются в уроки творчества. Пожалуй, это наиболее удачная часть фильма, в которой выражена его публицистическая идея.

Показаны уроки и талантливых педагогов-математиков В. Ф. Шаталова, В. А. Садчикова. Но становится ли зрителю ясно, в чем секрет их мастерства, каковы научные основы их педагогической деятельности? Уроки Шаталова даны скорее как демонстрация достигнутых им блестящих результатов Сразу после звонка все головы склонились над письменной работой — ученики сами знают, что им делать. Учитель проверяет работу каждого ученика, делает беглые профессиональные замечания, и все согласно кивают головой. Но как пришли ребята к такому полному пониманию? Как добился этого педагог? Каковы основы его педагогического метода? «Секрет простой, — поясняет за кадром диктор, — дайте две задачи на дом, и кто-то не справится, спишет. дайте сто задач — ученик выберет полегче, потом потруднее, и его уже не остановить». Что же, в этом вся суть шаталовского опыта, его работы, которая в научно-популярном фильме должна быть выделена красной строкой?

Мы вовсе не хотим оспорить удачи фильма как документалистской работы, его нравственных идей *. Нам важно привлечь внимание к принципиальным и характерным, на наш взгляд, просчетам фильма как произведения научного кино.

В научном кино должна присутствовать наука. Вот и в данном случае, нам кажется, авторам следовало бы больше связать материал с проблемами педагогической науки, которая в содружестве с материалистической психологией в последние годы ставит и решает серьезные задачи. На фоне решения этих проблем, над которыми думают и лучшие педагоги-мастера, их искусство выглядело бы не просто искусством, но реализацией научно обоснованных методов. Популяризация, пропаганда такого опыта, способного непосредственно оказать влияние на практику наиболее ищущих, активных представителей целой армии учителей, кажется нам одной из главных задач подобных фильмов.

Стремление к публицистической яркости, к эмоциональной подаче материала не должно идти за счет его научной ценности, за счет научной пропаганды того или иного опыта.

Но, увы, не менее сомнителен путь, когда все надежды возлагаются авторами на «жесткий» дикторский текст, который «все оправдает и разъяснит».

Вероятно, правы те, кто называет наш кинематограф скорее «дикторски-операторским», чем «научно-режиссерским». Действительно, изобразительная культура многих фильмов на научные темы достаточно велика. По сравнению с многими серыми, невыразительными лентами, которых было так много в кинематографе в минувшие годы, приятно выделяются своим изобразительным решением, например, фильмы о голографии, о лазерах или даже о технологии производства кинескопов для телевизоров. Но научно-популярный экран все еще слишком говорлив. Дикторский текст дается по существу и не по существу, поясняется то, что зритель и так видит и понимает, полностью дублируя изображение. И вот психологический эффект: в результате восприятие ослаблено, удачные съемки не привлекают того внимания, которое могли бы привлечь, если бы зритель не пытался уло-

* Об этом фильме статью, отражающую точку зрения редакции, см. в «ИК», 1976, № 1.

вить, а что же еще, кроме показанного на экране, ему хотят сообщить.

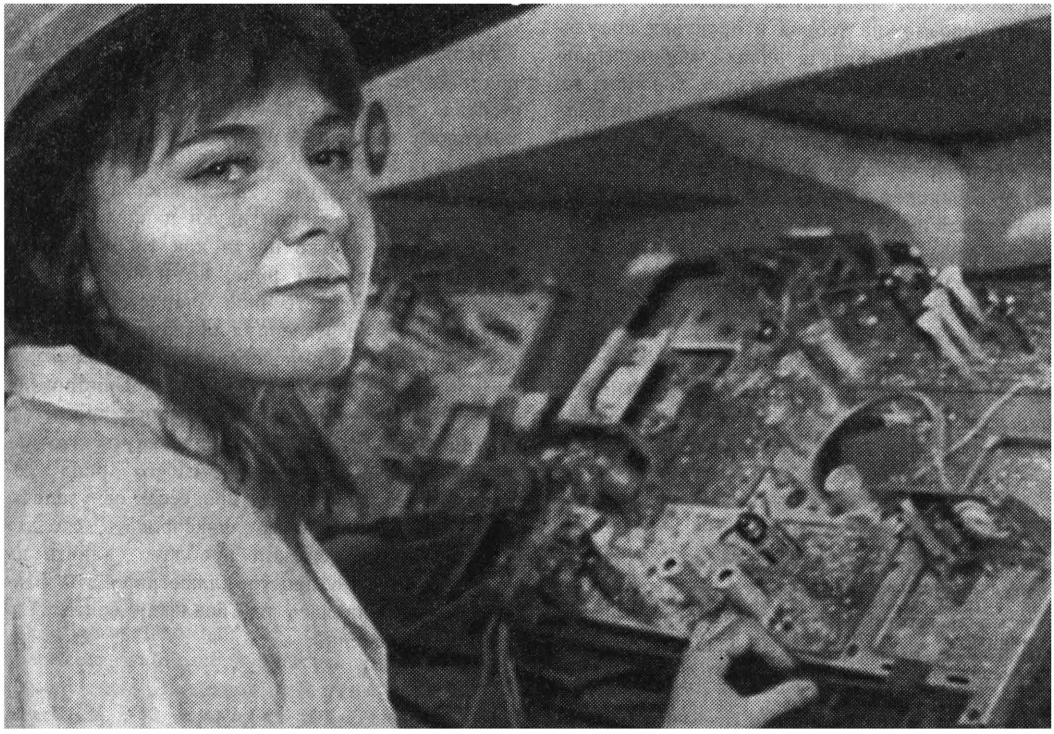
Сказанное вовсе не следует понимать как призыв отказаться от слова, дикторского или синхронного текста. Мысль, пусть даже выраженная в точном образе, остается всегда понятийной, то есть внутренне связанной со словом. Сочетание же слова и изображения на экране может быть самым различным. Есть немало фильмов, где речь, слышимая с экрана, не менее интересна, чем изобразительный ряд, где она украшает и поддерживает его, где последний без нее просто невозможен, так как речь не повторяет, а своеобразно дополняет, контрапунктирует изображение или даже прямо обращена к зрителю, чтобы предупредить его: «Смотрите, сейчас будет поставлен киноэксперимент», чтобы создать определенную установку, как говорят психологи. Диктор может внести, когда нужно, ироническую интонацию, рассмешить зрителя, а порой подчеркнуть трагедию научных идей, чтобы показать, что в науке, как и в жизни, проблемы решаются далеко не всегда, что в науке бывают трагические неудачи, которые бывают не менее важны, чем некоторые достижения.

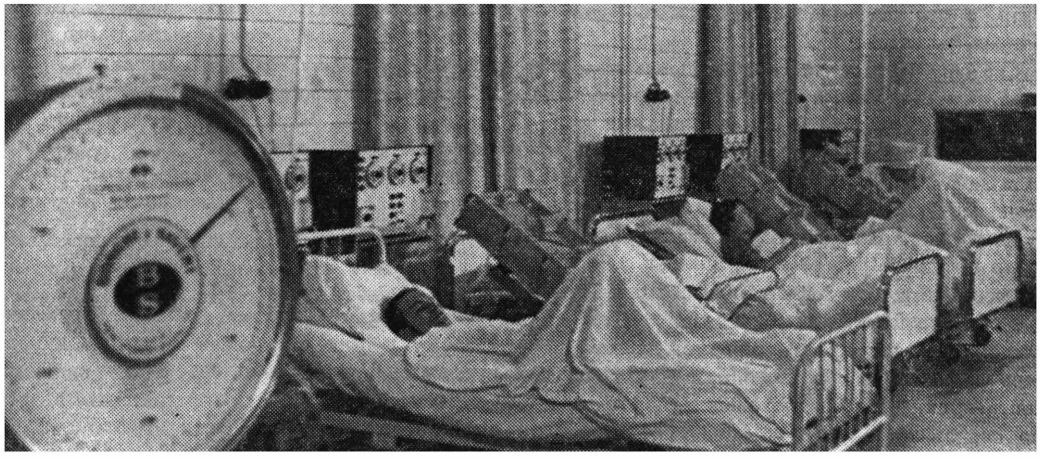
Короче, слово нужно, необходимо, только пользоваться им надо экономно и творчески, изобретательно.

●

Новые задачи научной кинопопуляризации требуют повышения общей культуры киноповествования, не только собственно кинематографической, но и общетеоретической, в частности, необходима большая компетентность ав-

«Технология успеха»





«Битва за жизнь»

торов произведений в области психологии. Без знания законов психологии (психологии познания, мышления, восприятия, социальной психологии) невозможна теория и практика популяризации науки, передача знаний звукозрительным строем экрана. К сожалению, хорошие, тематически нужные замыслы даже при отдельных художественных удачах порой оказываются нереализованными из-за незнания психологических законов решения образного строя научно-популярного или учебного фильма, законов, которые далеко еще не все исследованы, но должны изучаться кинематографистами совместно с психологами *.

Но, конечно же, дело не только в совершенствовании средств кинопопуляризации. Что мы популяризируем, доводим до сведения и широких масс и самих научных работников, содержание кинолент — должно быть в центре внимания.

Маркс писал, что одним из показателей общественного развития является то, «до какой степени всеобщее общественное знание... превратилось в непосредственную производительную силу»*. Можно сказать, что неограниченные возможности образной кинопопуляризации науки направлены на то, чтобы не только наука как таковая, в ее, так сказать, чистом виде, но и все в целом «совокупное общественное знание», формированию которого эта популяризация способствует, превратилось в непосредственную производительную силу и тем самым способствовало ускорению научного и технического прогресса.

При этом хотелось бы подчеркнуть, что научная кинопопуляризация — своего рода составная часть научного процесса: ее задача, может быть, не столько фиксировать, сколько участвовать в решении проблем, влиять на этот процесс, не просто иллюстрировать факты, а анализировать их, вовлекая зрителей в круг размышлений.

---

* Нам уже приходилось специально писать о функциях и образном строе научно-популярного киноповествования: о природе кинообраза в общегносеологическом смысле, делающей его как нельзя более адекватным средством передачи научно-популярной информации; о том как и почему фильм должен быть подчинен «образной логике»; о психологических закономерностях, составляющих основу восприятия зрителем того нового знания, без которого фильм не может считаться познавательным, информативным (См Е. Вейцман, Л Гурова. Проблемы познавательного фильма. — «ИК», 1973, № 12.)

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. М., Изд-во политической литературы, 1969, т. 46, ч. II, стр. 215.

И, наконец, последнее, как нам кажется, немаловажное соображение. Научно-популярный кинематограф во всех его жанрах (публицистика, документ, игровая лента) должен представлять собою прежде всего фильмы об идеях и о людях, воплощающих их в жизнь. За механизмом обязательно должна видеться проблема. За экспериментом должен угадываться человек. Но и за проблемой — механика ее разработки, а за человеком — точно поставленный эксперимент. В этом — диалектика научно-популярного киноповествования.

Тематику сегодняшнего научного кино властно диктует само время. Пути научной кинопопуляризации связаны в первую очередь с проблемами развития современной науки и техники, с особенностями интеграции научного знания при одновременной дифференциации наук, с новыми научными методами, с главными направлениями НТР, главными линиями исследований в области математики, физики, биологии, медицины, генетики, в области экологии и, что самое важное, в области принципиально новых технических тенденций и в области теоретических проблем развитого социалистического общества, совершенствования общественных отношений, социалистического образа жизни.

Пока таких кинолент мало. Нет уверенности поэтому, что все студии работают в тесном контакте с ведущими научными организациями, которые и должны, строго говоря, подсказывать актуальную тематику для научного кинематографа. Проблемные фильмы о научно-технической революции, фильмы широкого научного и общественного звучания также не занимают еще ведущего места в общей продукции научно-популярного кино и не всегда делаются на том высоком уровне, который диктуется известными партийными решениями о науке и технике.

Ко времени вышел на «Центрнаучфильме» полнометражный, полиэкранный фильм режиссера Алексея Соколова «Поступь грядущего» (сценарий Г. Фрадкина, В. Шрейберга). В этой работе тема НТР взята глобально. Авторы фильма замахнулись на многое. Если говорить честно, взвалили на свои плечи почти неосуществимую задачу. Это первая такая попытка, и она уже сама по себе заслуживает поддержки. Однако картина, как в капле воды, показала и достоинства и просчеты подобного рода произведений. При этом нам хотелось бы подчеркнуть следующее: фильмы, как правило, эффективны, если они не превышают некоторой информационной нормы. Переизбыточность информации неизбежно ведет к скороговорке и не позволяет зрителю усваивать сообщаемое, глубоко проникая во внутреннюю логику экранного изображения.

Главный просчет фильма «Поступь грядущего», по нашему убеждению, — во множественности и дробности эпизодов, выстроенных по принципу чисто внешних ассоциаций и своей перечислительностью, мельканием препятствующих восприятию точной информации.

Структуру «Поступи грядущего» характеризует множественность тем, образов, понятий, которые зритель принимает без попытки решить какую-то определенную проблему. Нам могут возразить, что в таком разноплановом фильме подобная множественность возможна и авторская воля имеет основания предлагать нам свои ассоциации. Да, но только при одном условии: если они ведут к точному, логически ясному, научно выверенному выводу. К сожалению, в фильме верная научная мысль часто не находит своего оптимального выражения. Так, через весь фильм проходит образ (заимствованный из распространенного на Западе представления о современной эпохе) поезда, мчащегося без машиниста к станции неизвестного назначения. Расходящиеся рельсы как бы символизируют выбор пути. Сама по себе метафора тривиальна и не очень точна как решение универсальное. Но когда на фоне этого изображения впечатан квадрат с головой ребенка, который пристально смотрит то направо, то налево, пытаясь понять, куда мчится поезд, то этот художественный образ наполняется новым смыслом. Это несомненная художественная находка. Но каков же точный смысл столь сильного эмоционального образа?

От человека зависит будущее (ибо ребенок уже личность, индивидуальность, гражданин): он будет мужать одновременно с прогрессом истории и возьмет на себя управление этим стремительным движением? Или же человечество можно сравнить с беспомощным ребенком, находящимся во власти неуправляемого «поезда в никуда»? Созданная художником метафора не согласована с общей оптимистической идеей фильма, она скорее склоняется в обратную сторону. И сразу же возникает серьезная претензия к авторам. Они попытались не только раскрыть суть научного понятия НТР, но создать некий обобщенный образ современного мира — как его воспринимают люди нашей эпохи. Люди «вообще»? Или все-таки принадлежащие определенной политической системе, воспитанные определенным кругом идей?

Ведь даже то общее, что заложено в научно-техническом прогрессе всего человечества, оборачивается по отношению к человеческой личности капиталистической формации одной стороной, а формации социалистической — противоположной, поэтому и воспринимается совершенно по-разному. Чем большую смысловую нагрузку несет тот или иной художественный образ (или наглядная модель), тем яснее должна быть его идейная суть и социальная позиция автора.

Создатели фильма «Поступь грядущего» используют полиэкран. Новаторство это весьма уместно в раскрытии столь сложной темы, как НТР. Но и здесь — скорее интересное намерение, чем точная его реализация. По своему прямому назначению — синтез зрительной информации путем одновременного показа разных ее фрагментов — полиэкран использован в фильме не всегда целесообразно. Оправдан переход ученого с экрана, изображающего конструкторское бюро, на экран, изображающий цех. Столь же уместна демонстрация на разных полях экрана — с целью противопоставления — ручного ткацкого станка и принципа работы токарного станка с механическим суппортом, отбойного молотка и угледобывающего комбайна; показ с разных сторон механизма поточной линии сельхозмашины. Иными словами, полиэкранный монтаж закономерен тогда, когда он несет смысловую нагрузку. Если же изображение дробится по внешним ассоциативным связям или просто кочует с левой половины экрана на правую и обратно — использование полиэкрана неоправданно, попеременное расширение и сужение экрана выглядит ненужным изыском.

И еще один вопрос, который мы поднимали ранее, — о сочетании изобразительного ряда с дикторским текстом. Сам по себе текст с научно-содержательной стороны нигде не вызывает возражений, он необходим в таком фильме, где общее и многогранное понятие НТР раскрывается на конкретном материале. Разумеется, зрительный ряд не всюду должен лишь иллюстрировать сказанное, и на экране имеют право на существование самостоятельные эпизоды, подкрепляющие общие рациональные понятия чувственными, эмоционально насыщенными образами. Здесь у фильма есть несомненные удачи. Хороша метафора «сжатого и ринувшегося вперед времени». Верно найдены изобразительные примеры того, как наука в корне меняет современную технологию. Остроумно сделан «монтаж» микромира, мира частиц, здесь образные ассоциации точны: на темном экране — мчащиеся огни автомобилей, потоки частиц в ускорителях, космические лучи, клетки мозга... Но почему же, когда диктор впервые произносит слова о рождении НТР, на экране появляется поточная линия с молоком и пакетами детского питания? Или же «лавина информации» ассоциируется с гужевой повозкой? При этом не только не возникает контрапункта, но суть научного понятия как бы ломается, «проваливается» в неадекватное изображение.

Это не частные просчеты. Конечно, сделать фильм о сути НТР, а тем более еще шире — о многогранных противоречиях эпохи и путях их разрешения, как уже говорилось, задача не из простых (если она вообще разрешима в одном фильме). Многое в фильме впечатляет, создает ощущение масштабности наших дней, ответственности человека за судьбы истории. Тем важнее и авторам этой картины и авторам будущих научно-популярных

лент осознать необходимость тщательнейшей отработки экранных средств подачи научной и технической информации в строгом соответствии с ее содержанием и целевым назначением фильма.

Сегодня насущно нужны высокоидейные и высокохудожественные обобщающие фильмы о науке, о научно-техническом прогрессе, о социальном аспекте НТР, о человеке наших дней — участнике и создателе нового, — фильмы, в которых идея была бы предельно ясно воплощена в конкретном материале.

С этой точки зрения представляет несомненный интерес фильм Киевской студии «Технология успеха» — о социально-экономическом планировании на знаменитом Львовском производственном объединении «Электрон» (сценарий А. Шкуратова, режиссер В. Исаенко). Фильм состоит всего лишь из двух частей, а между тем какую разностороннюю информацию он содержит, насколько емка его образная структура! Это бесспорная удача, заключающаяся и в выборе темы, и в познавательной ценности ленты, и в эмоциональной окраске интересного материала. Действительно, Львовское производственное объединение «Электрон» — царство самой передовой техники. Но фильм не про технику. Технология успеха объединения — в людях, их расстановке, их взаимоотношениях между собою и их отношении к работе, в новаторских методах использования техники. Объединение имеет свой комплексный пятилетний план социально-экономического развития. Перед зрителем на конвейере телевизоры. Зритель замечает противоречие: скорость конвейера одна, но люди разные, для одних эта скорость мала, для других — велика. Фильм рассказывает об уникальном производственном опыте, возможном только в обществе развитого социализма: о том, как конвейер приспосабливается к человеческой индивидуальности. Этому помогали инженеры, социологи, экономисты. Они, говоря словами Маркса, приспособили «обстоятельства» к человеку. А это уже не столько технический, сколько человеческий аспект НТР.

Не пересказывая подробно фильм, мы хотим обратить внимание на то, что на экране нет ничего «условно-абстрактного»: каждый кадр ясен, конкретен, понятен, люди здесь интересно сняты во время работы, они не просто говорят «что-то», а внятно излагают свои мысли, и даже когда камера фиксирует их молчаливые лица, мы понимаем, что они в данный момент чувствуют, о чем размышляют.

Среди многих людей объединения выделяется его генеральный директор Степан Остапович Петровский. Пожалуй, для кинематографиста он — находка. Тип современного руководителя, но не молодого, а выросшего вместе со страной и несущего на своих плечах ее историю. Через рассуждения Петровского, его поведение мы и узнаем главное: психологическое стимулирование стало сегодня одним из рычагов социального управления. Подтверждение тому — съемки отдыха рабочих, среди которых и генеральный директор. После этого особенно интересно наблюдать и по-новому работающий конвейер, выпускающий всем нам знакомые телевизоры марки «Электрон».

В таком же ключе снята одночастевая лента той же студии «Одна копейка — три миллиарда», любопытная по своей драматургии Речь идет об очень специальном вопросе: о том, как можно повысить фондоотдачу — значительно повысить уровень использования основных фондов, увеличить выпуск продукции с каждой единицы основных фондов. Съемки велись на киевском заводе «Точэлектроприбор», предприятии коммунистического труда и высокой культуры производства, отлично продемонстрированной на экране. Авторы показывают решение этой задачи как бы в трех плоскостях, на трех уровнях: «если вы — рабочий», «если вы — инженер» и, наконец, «если вы — директор». Найденный прием позволяет, по сути дела, показать решение задачи с разной степенью обобщения и в то же время дать портреты живых, конкретных людей. А это для научной кинопопуляризации, пожалуй, один из важнейших принципов.

В 1975 году в Москве был организован кинофестиваль (его организаторы: ВДНХ, Союз кинематографистов, Союз журналистов) под знаменательным девизом «Новому — крылья!».

Серебряная медаль была вручена автору сценария и режиссеру-постановщику фильма «Город за облаками» В Капитановскому. Этот фильм (над которым работала группа кинематографистов), точный и «прицельный» по замыслу и исполнению, содержит и в самой теме и в использованном материале богатую информацию. Как известно, система «человек — машина» — одна из важнейших кибернетических систем нашего века. Изучением этой системы занимается наука эргономика. Фильм снят об одной конкретной области эргономики — авиационной Человек сотворил «крылатый мир». Миллионы пассажиров авиалайнеров превратили воздушный океан в привычную для себя жизненную среду. Но чтобы обеспечить комфорт и безопасность, экипаж «города за облаками» должен перерабатывать в считанные доли секунд гигантское количество информации, получаемой по меньшей мере от нескольких сотен механизмов и приборов. Фильм и рассказывает нам о научных принципах «подгонки» техники к человеку, о специальной тренажной аппаратуре, о создании информационной модели взаимодействий человека и самолета. В разработке авиационной эргономики участвуют механики, акустики, биологи, программисты. Фильм научно точно — отнюдь не просто иллюстративно — объясняет, что главным звеном в системе «человек — самолет — среда» является летчик с его психикой, внутренним миром. Автор знакомит нас не только со специалистом по авиационной эргономике, но и с ее «субъектом» — пилотом, командиром корабля, «проигрывающим» в уме предстоящий полет. Интересно снят эпизод: эргономическое исследование взаимодействия пилота с машиной в условиях экстремальной ответственности, когда без предупреждения со стороны экспериментаторов отключается сначала один, а затем второй из четырех двигателей лайнера. Здесь эргономический эксперимент связан с психологическим, что дало автору фильма возможность методом кинонаблюдения раскрыть определенные психологические закономерности и пояснить их. Надо отметить, что при кажущейся «бесхитростной» драматургии и при отсутствии изощренных приемов фильм держит зрителя в напряжении не только самим материалом, но и удачно найденными приемами выразительности: съемки автоматической камерой, установленной на плоскостях самолета (о чем зритель специально предупрежден), смонтированные дубли посадки воздушного корабля, создающие в финале фильма образ, который как бы воплощает итог эксперимента, когда работа на тренажере и реальный полет уже слиты между собой. Суть эргономики, ее конкретное применение, место человека в одной из клеточек большого производственного организма в период НТР, возможности человеческой психики в стрессовой ситуации — насыщенный, внутренне связанный комплекс информации, интересно и зрелищно поданный. А в фильме всего две части.

Надо надеяться, что из подобных удач сложатся дальнейшие успехи научного кинематографа со все более широким охватом актуальной проблематики, со все более глубоким теоретическим осмыслением поднятых тем.

●

Научно-популярный кинематограф составляют самые разнообразные ленты — по тематике, по жанрам.

Но много ли фильмов посвящено собственно научным исследованиям? Много ли картин, интересных широкому зрителю, например, на биологические темы, на темы физиологии, психологии?

Несколько лет назад подобного рода лентами прославилась Киевская студия научно-популярных фильмов. И сегодня мы увидели некоторые картины ее производства, заслуживающие внимания. Среди них стоит выделить фильм Л. Островской «Шестое чувство» (сценарий А. Рожена, операторы С. Нови, П. Ракитин). Проблема, о которой рассказывает эта недлинная, но емкая лента, — исследование способностей чувствовать, воспринимать и реагировать на окружающую среду животных и растений. Фильм весь построен на экспериментах (рыбы, земноводные, растения), уникальные результаты которых предстают перед глазами зрителей

Именно этим ценна экранная информация о науке: зритель знакомится с самим процессом научного открытия. Интересен и новый фильм В. Олендера «Контакты», поднимающий острые психологические и социальные проблемы, о котором стоит поговорить особо.

Но вот другой фильм этой же студии — «Что ты чувствуешь, человек?» режиссера С. Шульмана (сценарий И. Сабельникова, П. Симонова, оператор Н. Ширман) об опытах профессора П. Симонова, изучающего эмоции человека, проявляемые в выражении лица, мимике, жестах, — на наш взгляд, слишком сух и рассудочен, научно мало доказателен.

Наиболее полно, по нашим представлениям, современной науке отвечают научно-популярные фильмы, снятые за последние годы на «Центрнаучфильме» и «Леннаучфильме», — такие, как «Если математики правы», «Глазами биофизики», «Открытие начинается», «Альтернатива», «Земля только одна», «Мир близкий, мир далекий», «Лазерный залп». Всем этим фильмам свойственно одно: они увлеченно повествуют о самых новых, неизвестных ранее научных проблемах.

Фильм «Если математики правы?» (сценарий В. Бильчинского, режиссер-оператор Е. Покровский, «Центрнаучфильм») получил приз на Всесоюзном кинофестивале 1975 года. Есть у медиков страшный враг: внезапно наступающая фибриляция, беспорядочное сокращение сердечной мышцы. Оно влечет за собой остановку сердца. Помните эпизод из художественного фильма «Дела сердечные»:

«Девять писем»

вдруг теряет сознание молодой рабочий, хотя только что ему казалось, что ничего страшного нет — так, недомогание. А произошла клиническая смерть... Этот эпизод включен в фильм о борьбе с фибрилляцией. Он сразу заставляет зрителя «сопереживать» теме фильма. Мы узнаем о клетках — «водителях ритма». Почему же они вдруг перестают посылать импульсы? Нам показывают эксперименты. Вот сердце зародыша... Изолированное сердце лягушки... Кадры запоминаются, становятся нашей, принятой н а м и информацией. Теперь можно рассказать о самом главном.

Ответ медикам дают химики и математики. Математики построят модель некой абстрактной возбудительной среды, среды импульсов. Химики сделают модель ритмического процесса изменения цвета раствора. В этой химической среде возникнут процессы, рассчитанные математиками. И вот окажется, что явления, предсказанные математиками — перерождение ритма волн в «вихрь»,— подтверждаются в ряде разных случаев в реальном мире, в том числе в случае фибрилляции и даже рефибрилляции («размножение вихрей»). В действие вступает ЭВМ, «рассчитывающая хаос» фибрилляции. Машина же решает задачу: что надо изменить, чтобы «хаос» отступил? Чтобы мы безраздельно властвовали над ритмом сердца, над главными водителями ритма?

Фильм не дает окончательного ответа на вопрос — его еще нет. Но научная кинопопуляризация и не призвана это делать. Она будит мысль ученых, она информирует широкого зрителя.

Названный фильм поучителен во многих отношениях. Как своими достоинствами, так и некоторыми недостатками. О достоинствах мы говорили. Он информативен, эмоционален по материалу. Он проводит главную идею о «стыковке» наук, о том, что объект одной науки моделируется другой, о роли математических моделей в современном знании. А его недостатки — все та же робость приемов: «забивающий» дикторский текст, желание больше сказать, чем показать, неровность изобразительного материала, не всегда точно воздействующий монтаж.

Фильм «Открытие начинается» (сценарий В. Александрова, режиссер А. Буримский, оператор П. Тартаков, «Центрнаучфильм») еще до титров вводит нас в научную атмосферу, сообщает исторические имена и факты. Мы увидим древнейшую горнодобывающую промышленность Урала, Криворожья. А потом узнаем, что человечество ожидает революция в этой промышленности. Железо, медь можно добывать с помощью бактерий! Пока это дорого, сложно. Но какие перспективы! Оказывается, есть железобактерии, серобактерии. Уже работает полупромышленная установка в Туле, добывающая золото Все это — не фантазия, не выдумка, это — наука будущего. Хочется отметить: авторы в финале благодарят участников конференции по проблемам микроорганизмов в горном деле. Почему эти благодарности столь нечасты в научном фильме?

Картина режиссера Б. Загряжского «Альтернатива» (сценарий В. Пекелиса, Б. Загряжского, оператор Д. Масуренков) вызвала много споров. Нет сомнения, что перед нами незаурядное явление в научной кинопопуляризации, развитие одной из самых волнующих научных тем. Загряжский обращается к ней с завидной последовательностью. И если в его первом фильме, снятом на студии «Киевнаучфильм», «Компьютер и загадка Леонардо», на наш взгляд, было много «переборов», восприятию мешала недостаточная ясность изложения, то в фильме «Альтернатива» привлекает нешаблонность режиссерского мышления, максимальное самоограничение в сложнейшей теме и точное понимание самой проблемы. Альтернатива касается генеральных путей создания искусственного интеллекта: будет ли он подобен нашему, человеческому мышлению или электронный мозг должен работать по своим законам — законам «железной логики»? Машине доступна лишь организованная информация, лишь та, которую ей дает человек. А если информации не хватает? У человека есть интуиция, есть, наконец, воображение. Что же должна делать машина, лишенная этих качеств? Как научить ее решить неразгаданную загадку, сделать способной к творчеству? И знаем ли мы, что такое — мыслить?

Автор сумел объединить в фильме и эмоциональный накал фантастики (электронная машина МЭЛ-3-МЭЛ, утверждающая, что она мыслит и существует), и элементы детектива (знаменитый сюжет об убийстве хозяином горной гостиницы в Швейцарии своего сына) с реальными научными фактами. И то и другое работает на задачу научной популяризации: сделать предельно ясной и в то же время жизненно значимой научную альтернативу, поставить вопрос, ответа на который наука еще не дала. Автор смело прибегает к самым разнообразным выразительным приемам и средствам. Гравюры, хорошо выполненные, передающие детективный сюжет, монтируются с портретами писателей, «поднося» зрителю историческую загадку. Мелодии XVIII века приобретают современное звучание, как бы символизируя беспредельные творческие возможности человека, связь прошлого и будущего. Дикторский текст всюду следует изображению, но последнее отнюдь не является иллюстрацией сказанного, а вызывает аналогии, ассоциации, помогающие раскрыть главную мысль фильма. И повторяющаяся перебивка кадров остроумно решенной надписью «альтернатива» как бы держит, сосредоточивает мысль зрителя на предмете фильма.

В фильме достаточно выражена и публицистическая нота. «Мыслить — это не так просто, я боюсь ответственности, ответственности, ответственности»,.. — говорит МЭЛ-3-МЭЛ. Никто не хочет заменить человека машиной, сконструировать синтетическое человечество. Наука ведет поиск во имя блага самого человека, стремится проникнуть в лабораторию его творчества и помочь ему.

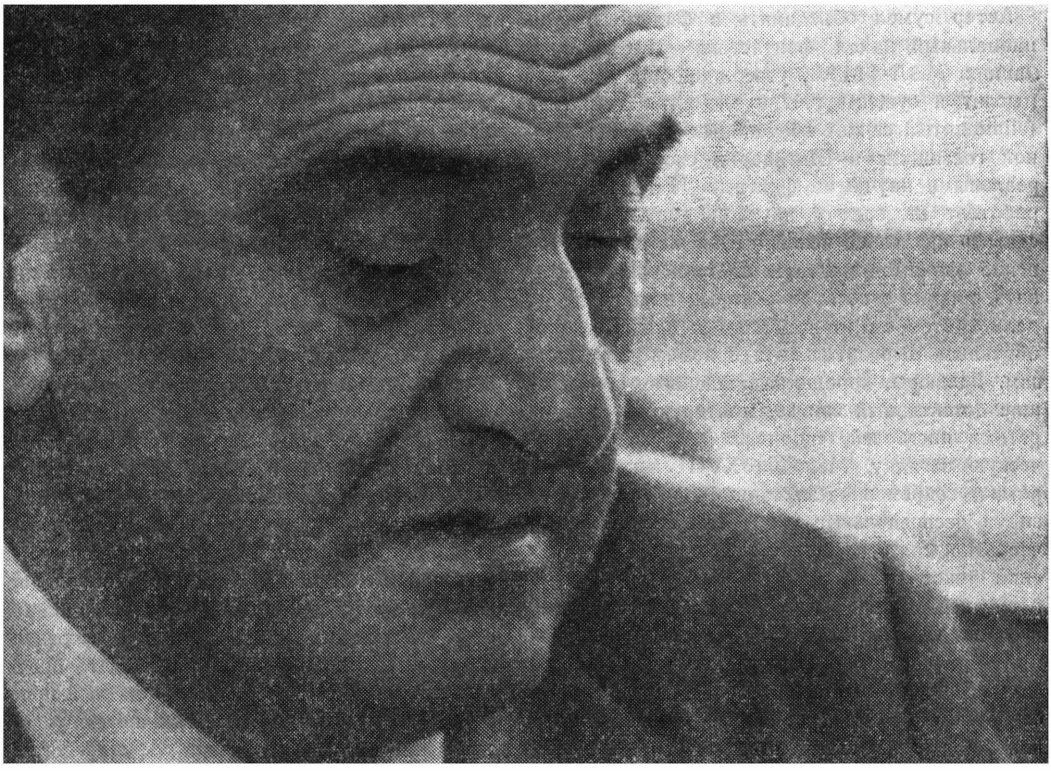
О фильме уже неоднократно писали. И, вероятно, правы были те рецензенты, которые отмечали спорность отдельных режиссерских приемов. Но самый опыт такого произведения заслуживает не просто внимания — он должен быть продолжен.

●

Вряд ли кто-нибудь сможет опровергнуть утверждение, что встреча с учеными — не только в жизни, но и на экране — обогащает каждого из нас. И пусть это фильм о великом Павлове или о жившем давным-давно Леонардо, пусть это будет фильм о ныне здравствующих теоретиках, исследователях, практиках науки — мы всегда благодарны его создателю. Ибо мы приобщаемся к очень важному.

Фильм «Академик Кнунянц» (режиссер К. Геворкян, сценарий Н. Добровольского) — подлинный гимн познанию, ибо за именем героя — огромная область современной химии.

А начинается картина с того, что академик резко отвечает режиссеру: «Кому я нужен со своей наукой, к чему снимать фильм про меня?» Тогда авторы предоставляют слово другим: члену-корреспонденту Академии наук СССР Фокину, профессору Яковлеву; ведут зрителя на коллоквиум, где обсуждаются работы учеников Кнунянца. Каждое сообщение о Кнунянце, его характере, его личности — это информация о науке. Мы узнаем о начале научной деятельности Кнунянца; о его лаборатории 20-х годов, об изобретении акрихина в 30-х. Наконец, о главном: о фторе и создании нового уникального направления фторорганики. Авторы нашли на редкость удачный прием: несколько ироническое сравнение героя с объектом научного исследования. Нам представляют: «беспощадный агрессор», «безумец», «страшный характер», полный неожиданностей. О ком это? О фторе. Но ведь на экране — худощавый, живой, подвижный, напористый Иван Людвигович! Так это о нем? И о нем тоже. Химия фтора — главный познавательный материал фильма. «Самое интересное — получить не то, что ожидал», — говорит Кнунянц. Самое интересное для зрителя — раздумья о науке, получение знаний из первых рук. И когда привыкший к тому, что он все-таки стал героем фильма, академик раскрывается перед нами как человек, мы чувствуем себя его учениками не только в химии, но и в некоторых нравственных вопросах. Заходит разговор о долге. «Во-первых, я никому ничего не должен», — ошарашивает нас Кнунянц, а потом оказывается: «Когда я не нужен — я выполнил свой долг». Смысл сказанного академиком ясен: когда созданная школа, направление существуют, когда ученики твердо стоят



«Академик Кнунянц»

в науке и сами уже развивают научные идеи, им рожденные, — тогда он считает свой долг выполненным.

А вот полнометражный фильм В. Архангельского «Битва за жизнь» (сценарий В. Архангельского при участии Л. Белокурова, оператор Г. Чулаков), созданный на той же Центральной студии научно-популярных фильмов. На этот раз про ученых-медиков. В центре — академик Б. В. Петровский и представители его школы. В фильме много и подробно говорится о самых последних достижениях современной хирургии, автор обратил наше внимание на ряд магистральных направлений: хирургия сердца, трансплантация органов, хирургия в барокамере и т. д.

Картина В. Архангельского не тождественна по своему решению фильму, о котором шла речь выше. Две эти ленты — это как бы два пути подхода к научно-популярной теме: в первой автор выдвинул вперед личность ученого и строй его научной мысли, смотрел на мир его глазами; во втором сам размышляет о жизни и о науке, раскрывая внутренний мир своих героев.

Ученые... Часто слышишь вопрос, в какой мере показ личности ученого помогает уяснить суть науки, им представляемой, суть проблемы, им решаемой. Думается, что сегодня рассказ об ученом, или, как говорят, «личностный» аспект науки, уже не может вызывать сомнений. Более того, мы глубоко убеждены, что «безликая» наука не может дойти до широких масс, жаждущих приобщиться к ней.

С. Райтбурт, режиссер талантливый и своеобразный, проделал любопытный киноэксперимент, восстановив с помощью игровых эпизодов детство и отрочество будущего ученого (фильм «Девять писем»). Подлинные письма школьника, раскрывающие жажду знаний, упорное стремление в науку вопреки всем трудностям и неудачам, говорят о становлении мысли подростка, вырастающего в крупного астронома. Зрители знакомятся с ученым лишь в последних кадрах фильма, узнавая при этом, что само «открытие» нового небесного объекта бывшим школьником, даже названное его именем, было ошибочным. Но решение режиссером темы о пути в науку для зрителей, особенно молодых, чрезвычайно поучительно и волнующе. Сегодня эта тема близка самому массовому зрителю. Эксперимент автора, безусловно, удался.

●

Когда мы говорим о науке сегодняшнего дня, то мы должны помнить о тех веских аргументах, которые были высказаны на XXV съезде КПСС, — о неразрывности так называемых «сциентистских», естественнонаучных и гуманитарных проблем. Проникновение последних в «чисто» научные или технические фильмы (примером чему является, как мы пытались показать, фильм «Технология успеха»), вместе с тем никоим образом не означает умаления собственно обществоведческих, исторических, искусствоведческих тем.

Между тем фильмов, посвященных истории КПСС, истории нашей Родины, социологии, искусствоведению, до обидного мало. А ведь в свое время из стен Центральной студии научно-популярных фильмов вышли выдающиеся ленты, посвященные Владимиру Ильичу Ленину, были созданы историко-революционные картины, которые стали прекрасными учебными пособиями. В творческом активе Центральной студии были такие фильмы, как «Рожденное революцией» (о ленинском плане монументальной пропаганды, лента одновременно историко-революционная и историко-искусствоведческая), как «Алгебра революции» (о ленинской работе «Детская болезнь «левизны» в коммунизме»). Но это — страницы студийного прошлого.

Поэтому столь велик интерес к новой работе Вячеслава Лопатина «Первенцы свободы», посвященной декабристам. На наш взгляд, это лучшая, если хотите, «эталонная» лента в смысле того, как нам рисуется модель научно-популярного или учебного фильма.

Смотрится картина увлекательно. Она интересно задумана, нешаблонно выстроена, с блеском снята. Но причина успеха не только в этом, а еще и в творческой лаборатории автора.

Автор (он сам снят в роли рассказчика) исследует, казалось бы, давно знакомый исторический материал и вдруг обнаруживает нечто новое, открывает архивные материалы, иконографические и письменные, ранее неизвестные. Метод Лопатина в этом смысле напоминает известные приемы Ираклия Андроникова, одного из лучших популяризаторов литературы и искусства.

Лопатин не боится предстать перед зрителями в скромном «рабочем виде» архивного исследователя. Нам пришлось познакомиться с одним из вариантов режиссерского сценария, и мы поразились аскетизму автора. Он вычеркивал все лишнее, все, что уводило от темы или «украшало» ее. Лишь самое главное, самое новое, только что открытое, только что пришедшее на ум исследователю. Не нужны оказались стихи Пушкина — их знают все, нужными оказались имена и портреты тех, кого широкий зритель не знал.

Автор стоит перед «загадкой», которую ему надлежит разрешить. Вместе с ним эту загадку решает зритель, он соучаствует в ее решении, он переживает историю вместе с рассказчиком, история восстания декабристов приобретает для него тем самым личностный смысл

В записках В. Лопатина мы читаем: «Начать с акварели К. Кольмана, разобрать ее, показать, что это правительственная версия восстания 14 декабря». Блестящая находка! Эту гравюру знает каждый школьник. А ведь, оказывается, все было не так. Смотрите: на картине небольшая горстка восставших и плотное кольцо правительственных войск. А ведь вос-

ставших было много, Николай I струхнул не на шутку. На самом деле восставшие могли рассчитывать на многолюдную поддержку, но дело в том, что они были «далеки от народа» (В. И. Ленин) по своим классовым принципам.

Научно точно и художественно достоверно показаны истоки декабризма и прежде всего — Отечественная война 1812 года. На экране — скрупулезный киноанализ знаменитой галереи в Эрмитаже, где помещены портреты героев двенадцатого года. Панорама по портретам справа налево, сверху вниз: все молодые лица.

И вот встали все эти люди по разную сторону баррикад. Одни — во имя свободы родины и народа, другие — во имя самодержавия.

> У русского царя в чертогах есть палата:
> Она не золотом, не бархатом богата;
> Не в ней алмаз венца хранится за стеклом...
> Толпою тесною художник поместил
> Сюда начальников народных наших сил,
> Покрытых славою чудесного похода
> И вечной памятью двенадцатого года.

Рассказчик внимательно смотрит на каждого. Потом мы услышим как бы рожденный из архивных документов, разысканных архивариусом, диалог царя с Сергеем Волконским, Голенищева-Кутузова — с Бестужевым: портреты как бы ожили для нас спустя 150 лет.

Повторяем, «модель» фильма прежде всего в том, что перед нами не сухая страница учебника истории, а рассказ от первого лица, в котором выражено отношение к материалу нашего современника, как бы его собеседование с прошлым. На экране его разговоры с работниками Эрмитажа, архивариусом, а мы чувствуем в этом поиске живое дыхание истории, созвучное движению ума и сердца исследователя. Именно через сам этот процесс историографического исследования мы знакомимся с подлинными документами декабристов, с письмами и научными изысканиями Пестеля, Рылеева, Бестужева, Н. Муравьева и других.

Чувство глубокого патриотизма, любви к молодым героям — «первенцам свободы» — таков не только познавательный, но и нравственный итог фильма.

Образный строй фильма «Первенцы свободы» — своеобразный психологический эксперимент, безусловно удавшийся. Почему бы его не применить к другим темам, другим областям науки?

Почему мы так робко отходим от штампов иллюстративности и так редко обращаемся к живому киноэксперименту, поиску, в котором участвует сам автор-популяризатор?

●

XXV съезд КПСС поставил перед учеными, перед наукой, а следовательно, и перед кинопопуляризацией науки задачи огромной важности. И мы вправе ожидать от научного кино и более решительного его поворота к современности и эффективных средств общения с массовой аудиторией. Для этого необходимы новые серьезные — и творческие и организационные — усилия.

Еще раз вернемся к выводу, который подсказывают материалы недавнего партийного съезда: научная кинопопуляризация — столь важная область всей нашей общественной культурной среды, что она должна привлечь к себе самое пристальное внимание как ученых, так и кинематографистов.

«Доверие»
«Строговы»
«Голодная степь»

Н. Горбунов

«Эта картина необычайно актуальна сегодня»

Отклики финской общественности на фильм «Доверие»

Премьера нового совместного советско-финского фильма «Доверие» состоялась в августе одновременно в нескольких городах Финляндии — Хельсинки, Турку, Тампере и других. Событие это приобрело особый смысл. Фильм «Доверие» посвящен важным историческим событиям в жизни народов — советского и финского, он воссоздает обстановку и обстоятельства, в которых состоялось предоставление независимости Финляндии в декабре 1917 года. Главная тема фильма — государственная и политическая мудрость основателя Советского государства Владимира Ильича Ленина, по чьей инициативе Финляндии была предоставлена независимость, глубокий и последовательный интернационализм партии большевиков.

Фильм «Доверие» вызывает большой интерес в Финляндии. На торжественной премьере в хельсинкском кинотеатре «Бристоль» присутствовали: президент Финляндской Республики Урхо Кекконен, Председатель парламента Вейкко Хелле, лидеры политических партий, активисты общества «Финляндия — СССР», представители общественности и деловых кругов.

Премьера новой советско-финской постановки, как и работа над картиной, проходила в обстановке дальнейшего укрепления дружественных отношений между обеими странами, являющих миру убедительный пример претворения в жизнь принципов сосуществования государств с различным общественным строем. Советский Союз и Финляндия, расширяя взаимовыгодные экономические и культурные контакты, последовательно действуют в духе договоренностей, достигнутых в прошлом году на Общеевропейском совещании по безопасности и сотрудничеству в Европе, способствуя тем самым оздоровлению политического климата на европейском континенте.

Мы предлагаем вниманию читателей отклики финской печати и высказывания общественных деятелей и работников культуры Финляндии о фильме «Доверие», прокомментированные по просьбе журнала корреспондентом ТАСС в Финляндии Н. Горбуновым. С рецензией на фильм редакция предполагает выступить в одном из ближайших номеров.

●

...Парайнен, небольшой городок, расположенный неподалеку от Турку, — один из финских городов, породненных с советскими городами. В Парайнене есть музей В. И. Ленина, который возник здесь не случайно.

В декабре 1907 года Владимир Ильич отправлялся во вторую эмиграцию. По пути в Стокгольм, спасаясь от царских ищеек, он попал на остров Кирьяла (недалеко от Турку), где и провел два-три дня на постоялом дворе. Через пролив, отделяющий остров Кирьяла от материка, теперь перекинут красивый легкий мост, по которому движутся автомобили. А тогда Владимиру Ильичу пришлось переходить пролив по едва замерзшему льду.

Со временем старое здание постоялого двора было перевезено в Парайнен — административный центр этого островного района Фин-

ляндии — и сейчас бережно сохраняется как ценнейшая историческая достопримечательность. Комната, в которой когда-то жил Владимир Ильич, названа «Комнатой Ленина».

У входа в музей меня встретил Теодор Юнассон, 76-летний смотритель музея. В «Комнате Ленина», говорит он, сохранено почти все, что было в 1907 году — стол, старый диван, пара стульев. Но есть и добавления. На столе — бюст Владимира Ильича с надписью «Городу-побратиму Парайнену от исполкома Чудовского городского Совета депутатов трудящихся»; над диваном — известная картина Рылова «В. И. Ленин уходит в эмиграцию», на которой изображен переход Владимира Ильича через залив в Кирьяла. В соседней комнате представлены различные экспонаты, рассказывающие о жизни и деятельности вождя революции.

Открываю книгу посетителей. Среди многочисленных записей нахожу и такую: «Проводя съемки в Парайнене кинокартины «Ленин в Финляндии» (так первоначально назывался вышедший сейчас на экраны фильм «Доверие». — *Н. Г.*) совместного производства киностудий «Ленфильм» и «Феннада-фильм», мы с особым волнением выражаем благодарность финскому народу за любовь и уважение к Ленину».

И три подписи: К. Лавров, Э. Лайне, В. Трегубович.

«Во время работы над «Доверием», — сказал мне позже режиссер-постановщик фильма с финской стороны Эдвин Лайне, — мы старались как можно ближе подойти к реальности. Мы строго стремились к тому, чтобы события, составившие содержание нашего фильма, снимались там, где они на самом деле происходили. Есть исторические места — там и надо снимать. И этот эпизод, в котором рассказывается об уходе Ленина в эмиграцию, мы тоже снимали там, где он происходил — в Парайнене, в той самой комнате, где останавливался Владимир Ильич».

Эту скрупулезную тщательность в передаче не только общего смысла событий, времени, но и мельчайших реалий эпохи заметили и высоко оценили первые зрители картины.

Вот что говорит о фильме финская актриса и театральный режиссер Кайса Корхонен, известная своими постановками Пушкина и Горького, завоевавшая популярность ярким исполнением роли Комиссара в «Оптимистической трагедии» на сцене «Ком-Театтери»: «Правдивая историческая основа «Доверия» и определяет, на мой взгляд, тот факт, что фильм никого не оставляет равнодушным, захватывая и волнуя представителей самых разных слоев населения.

При изображении истории критерием качества художественного произведения является, по-моему, то, как удается его авторам воспроизвести дух эпохи. Необходимо выявить и показать самые существенные, определяющие черты времени. Вместе с тем и частные детали, незначительные, казалось бы, подробности должны быть в высшей степени достоверными, тщательно продуманными и отобранными. Мне кажется, советско-финская картина отвечает всем этим требованиям, рассказывая правду о важном этапе в истории обеих стран».

А вот как оценила «Доверие» финская печать.

«Лента «Доверие» — захватывающее и впечатляющее произведение, — писала газета «Тиедонантая». — Все изображенные на экране события действительно имели место, и правда истории, воплощенная в образах настоящего искусства, волнует зрителя, убеждает его».

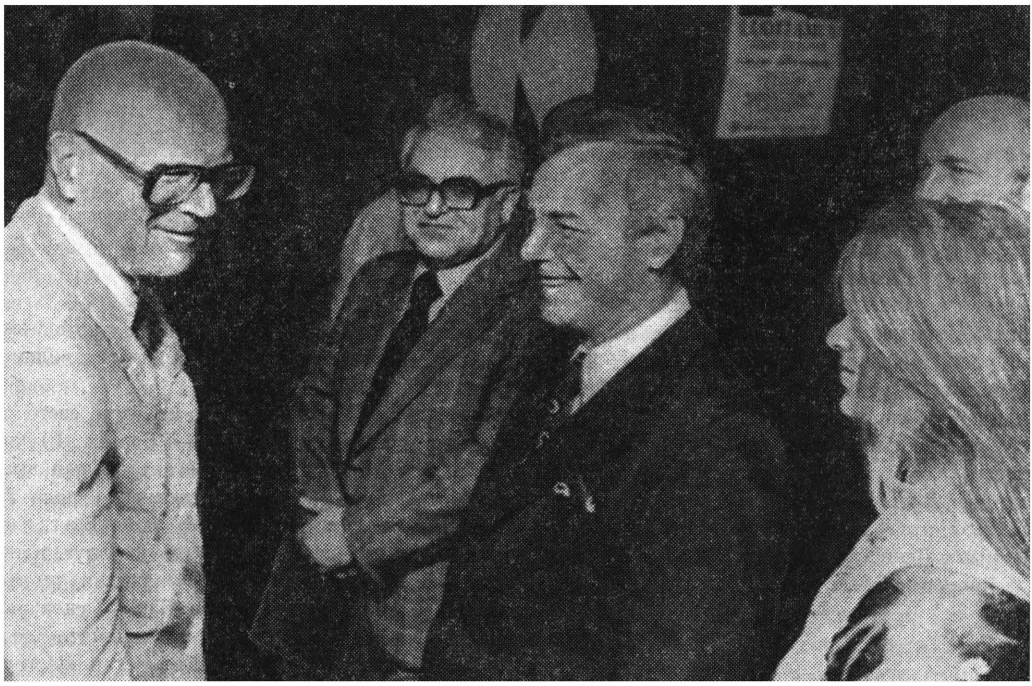
«Доверие» можно смотреть несколько раз, открывая в нем все новые интересные моменты, — отмечала газета «Суоменмаа». — Лента имеет все признаки добротного исторического кинофильма: в нем есть и интересная фатура и захватывающие подробности. Когда так важен сюжет, как важен он в этой картине, то во время первого просмотра именно он и привлекает прежде всего внимание зрителя. А во второй раз начинаешь уже интересоваться тем, как сделана картина, и замечаешь, что все, о чем рассказывает фильм, удивительно удачно организовано, продумано, взвешено Поразительно интересен текст, который звучит с экрана, хочется как следует его понять, не упустив ничего важного. И это то-

же очень показательно, фильм вызывает желание как можно больше узнать о событиях того времени».

«Доверие» — это фильм, который много дает зрителю, но и многого требует от него, — подчеркивала крупнейшая газета страны «Хельсингин саномат». — Он требует сосредоточенности, внимания, а также в некоторой мере и осведомленности о тех событиях, которые показываются на экране. И чем больше обладает зритель этими качествами, тем больше дает ему этот фильм. Правда, если человек вообще ничего не знает о той исторической эпохе, то благодаря «Доверию» он приобретет все необходимые знания».

...На экране — Смольный. Зрители видят открытую президентом Урхо Кекконеном мемориальную доску и надпись на ней: «Владимир Ильич Ленин подписал 31 декабря 1917 года в этом помещении постановление Совета Народных Комиссаров РСФСР о признании государственной независимости Финляндии. Этим благородным актом он заслужил неразделимую благодарность финского народа».

Зажатая тисками царского самодержавия, Финляндия долгие годы томилась в политическом бесправии. Ее стремление к самостоятельности было враждебно встречено и заправилами буржуазно-помещичьего Временного правительства. Только победа социалистической революции в России смогла избавить финский народ от национального гнета. Об этой исторической перспективе Ленин писал еще весной семнадцатого года в своих знаменитых «Письмах издалека»: «Российский пролетариат обеспечит Финляндской республике полную свободу, вплоть до свободы отделе-



На премьере фильма «Доверие». Президент Финляндии Урхо Кекконен беседует с членами советской делегации драматургом М. Шатровым и артистом К. Лавровым

«Доверие». К. Лавров в роли В. И. Ленина

ния... — и именно этим завоюет *полное* доверие и товарищескую помощь финских рабочих общероссийскому пролетарскому делу» *

Вполне понятно, что художественный успех фильма зависел прежде всего от исполнителя роли Владимира Ильича Ленина. Работа Кирилла Лаврова заслужила здесь, в Финляндии, самую высокую оценку.

«Главной силой фильма, — отмечает «Хельсингин саномат», — является актерское мастерство Лаврова. Созданный им образ Ленина находится в полной гармонии с высказываемыми Лениным идеями».

«Лавров создает прежде всего образ мыслящего, глубоко гуманного и сильного человека», — подчеркивает «Суомен сосиалидемокраатти».

«Кирилл Лавров, следуя по пути своих великих предшественников — Бориса Щукина и Максима Штрауха, — вносит ценный вклад в блестящую традицию исполнения роли Ленина», — сказал мне Петер Фон Баг, главный редактор журнала «Фильмихуллу», наиболее представительного в Финляндии теоретического киноиздания. Фон Баг — сценарист, автор нескольких книг по кинематографии. В 1976 году вышла его объемистая «История

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 31, стр. 46.

кино», в которой достойное место отводится развитию кинематографа в Советском Союзе и других социалистических странах. Критика отмечала, что труд Фон Бага является единственным в своем роде в странах Северной Европы.

«...Ленин, — продолжал Фон Баг, — показан Лавровым как человек активный, мыслящий, чувствующий. Удача не всегда сопутствует совместным кинопостановкам. В особенности, когда партнерами являются социалистическая и капиталистическая страны. Поэтому я должен признаться, что фильм «Доверие» достиг большего, чем я осмеливался ожидать.

Замысел фильма родился из верного понимания исторической обстановки, исходная позиция авторов определяется осознанием того факта, что отношения доверия и дружбы, существующие между Финляндией и СССР, прочны и незыблемы. В таких условиях потребность расширения сотрудничества в области искусства и культуры осознается особенно остро. Однако нельзя забывать и о том, что в наших странах кинотрадиции глубоко различны. Так, «Доверие» развивает традиции, характеризующие все этапы развития советского кинематографа и, к сожалению, почти отсутствующие в финском кино. «Доверие» — фильм исторический и, кроме того, фильм, построенный на диалогах, фильм, в котором огромное значение придается тексту. Советское кино вообще обладает уникальной способностью «думать» и «дышать» исторически. Примеров тому — множество, и перечислять их сейчас нет необходимости — их все помнят.

В качестве самого свежего примера я хочу сослаться лишь на последнюю работу Романа Кармена о Чили, которая являет собой высокий образец освоения документальным кинематографом того, что можно назвать историческим пространством.

В западном кино история обыкновенно является лишь фоном: роскошные экзотические костюмы и декорации, среди которых прохаживаются исторические личности, великие люди. В таких лентах не ощущается никаких связей героев с историей, с эпохой. А роль народа условна.

Когда финские кинематографисты делали фильмы на историческую тему, они интересовались в основном психологическими подробностями, а не историей. В целом их точка зрения была, как правило, внеисторической. Историческую достоверность, документализм принесли в совместную постановку наши советские друзья.

То же можно сказать и о диалогическом богатстве «Доверия» — в советском кино это глубокая и славная традиция. В то время, как западный кинематограф достигает правдивости и естественности лишь в диалогах бытовых, интимных, советские художники создают содержательные и волнующие диалоги на темы исторические и политические.

Структура «Доверия» очень равномерная: событие сконцентрировано на одном дне и в тесной связи с важными историческими моментами.

Фильм завершается кадром, снятым в наши дни на Общеевропейском совещании в Хельсинки. Я считаю этот финал органичным и естественным, ведь фильм «Доверие» — это проявление огромного уважения к Ленину — великому государственному деятелю, который мыслил категориями целой эпохи», — подчеркнул в заключение Фон Баг.

«Я считаю, — как бы продолжая мысли, высказанные Фон Багом, говорит режиссер Кайса Корхонен, — что важнейшей художественной победой фильма является верный и глубокий портрет Ленина, созданный и сценарием, и режиссурой, и актерской игрой. Трактовка образа Ленина отвечает моему представлению о Владимире Ильиче как о человеке, которому при решении задач огромного общественного значения не чуждо было чувство юмора, внимательное и заинтересованное отношение к окружающим. Большой заслугой создателей фильма, по-моему, является то, что в фильме передана необычайная гуманность этого великого человека».

Сходную точку зрения высказывает газета «Кансан уутисет», которая особо подчеркивает, что «исполнение ролей в фильме представляет высокий класс актерского мастерства. Но, пожалуй, самым большим достижением режис-

серов следует считать то, что несмотря на фрагментарную структуру сценария им удалось создать произведение цельное и законченное, эмоциональное».

Высокую оценку фильма дала в беседе со мной и генеральный секретарь организации «Сторонники мира Финляндии», лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», депутат парламента Мирьям Вире-Туоминен, с которой я встретился в главной конторе организации. В эти сентябрьские дни здесь особенно оживленно — подводятся итоги завершающейся кампании по сбору в стране подписей под новым стокгольмским воззванием. Вире-Туоминен очень взволновала совместная работа советских и финских кинематографистов. «Картина «Доверие», — говорит она, — необычайно актуальна именно сегодня. Мы живем в период, когда главным вопросом международной жизни является вопрос о продолжении процесса разрядки, о развитии этого процесса, о достижении разрядки не только в области политической, но и в области военной. Этот процесс возможен лишь при условии дальнейшей активизации миролюбивых сил, улучшения отношений между странами с различным общественным строем — отношений, основанных на взаимном доверии и сознании того, что это доверие отвечает общим интересам.

Гениальность Ленина проявилась и в том, что он предвидел такое развитие международной жизни еще в 1917 году. Уже тогда он определил новые черты отношений между разными странами на основе полного равноправия и сотрудничества. Именно об этом и рассказывает «Доверие» — на примере взаимоотношений Финляндии и РСФСР. Фильм вносит важный вклад в ту борьбу, которую ведут миролюбивые силы в нашей стране и во всем мире против попыток реакции повернуть историю вспять к нагнетанию напряженности, к «холодной войне».

Молодая Советская республика признала независимость Финляндии. Этого не сделали ни эсеры, ни меньшевики, не говоря уже о царской России, которая проводила политику национального угнетения; только национальная политика партии большевиков сделала возможной предоставление независимости Финляндии. Ленин, последовательно отстаивавший миролюбивую внешнюю политику, вырвал у правых и реакционных сил Финляндии их главное оружие в борьбе против дружбы финского и советского народов — шовинизм и распространение вражды ко всему русскому. Если бы Финляндия следовала советам Ленина, то наша страна избежала бы больших несчастий. Но, вопреки заверениям, которые были сделаны при предоставлении нашей стране независимости, тогдашние правители Финляндии примкнули к враждебным Советскому Союзу силам — к империалистическим агрессивным государствам и ввергли финский народ в жестокий период реакции и кровопролитной войны.

Большая заслуга создателей фильма «Доверие» состоит в том, что они сумели отразить историческую правду и сделать это наглядно и в интересной для всех форме.

Заключенный в 1948 году советско-финляндский договор о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи открыл новую эпоху в истории Финляндии. Этот договор основывается на том фундаменте, который Владимир Ильич заложил еще в 1917 году, подписывая декрет о предоставлении независимости Финляндии.

Фильм заканчивается волнующими кадрами лета 1975 года — Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе, которое проходило в Хельсинки. Это большое историческое событие подтверждает дальновидность Ленина и ленинской внешней политики. Поэтому такой финал вполне правомерен. Общеевропейское совещание является результатом международного развития, начавшегося с Октябрьской революции, и подразумевает развитие в дальнейшем последовательной ленинской политики Советского Союза.

В период подготовки общеевропейского совещания Финляндия и Советский Союз выступали в тесном сотрудничестве. Под руководством президента Кекконена Финляндия внесла свой важный вклад в успех совещания. Стремление широких народных масс Финляндии содействовать политике мира выражается

также в широкой поддержке, оказываемой в нашей стране общеевропейскому форуму и его заключительному акту. Совещание подтвердило большие результаты, достигнутые в сотрудничестве между Финляндией и Советским Союзом, основывающемся на договоре 1948 года. Высокая суть ленинской внешней политики находит в нашей стране все более широкое понимание. В этой связи я хотела бы поблагодарить создателей фильма «Доверие», работа над которым явилась одним из ярких свидетельств претворения в жизнь хельсинкской декларации. Фильм, который стал также большим художественным достижением, смотрят у нас с неослабевающим интересом. Он волнует тысячи людей», — сказала в заключение Вире-Туоминен.

Подтверждая большой успех фильма «Доверие» у финской прогрессивной общественности, «Хельсингин саномат» сочла нужным напомнить своим читателям, что совместное производство фильмов удается редко. «Доверие» является исключением, — подчеркивала газета. — Это один из тех редких фильмов, который обладает богатым содержанием и пробуждает у зрителей живой интерес к знакомству с историей».

Руководитель студии «Феннада-фильм» Илмо Мякеля в беседе со мной выразил большое удовлетворение результатом сотрудничества с советскими кинематографистами. «У нас было полное взаимопонимание и дове-

«Доверие». Финские парламентарии в Смольном

рие, — говорит он. — А сейчас «корабль» спущен на воду. Есть все основания надеяться на то, что ему предстоит «большое плавание».

«Пусть фильм «Доверие», — писала газета «Суомен сосиалидемокраатти», — будет долго демонстрироваться на экранах Финляндии, так как в нем есть что посмотреть и есть над чем подумать. Это умный фильм, многое разъясняющий и заставляющий думать».

Хельсинки

В. Кисунько

Судьба народная

«Строговы»

Сценарий Г. Маркова, Э. Шима, В. Венгерова. Постановка В. Венгерова. Операторы Л. Колганов, Э. Розовский. Художник В. Волин. Композитор И. Шварц. Звукооператор Э. Казанская. «Ленфильм» (по заказу Гостелерадио), 1976.

Многосерийный телефильм, созданный по роману Георгия Маркова «Строговы» (над сценарием работал сам писатель в содружестве с Эдуардом Шимом и Владимиром Венгеровым, постановщиком картины), был впервые показан накануне XXV съезда партии. И это понятно: роман в основе содержит ту «связь времен», которая отчетливо и емко позволяет выявить традиции революции в делах, ставших повседневностью 70-х годов.

Фильм неброский по форме. Авторы не делали ставку на фабулу, стараясь подвести зрителей к глубинному философскому смыслу романа, действие которого берет начало еще в минувшем веке и простирается до первых мирных лет после Октября и гражданской войны. Создатели «Строговых» отвергли и возможность ретроспективного показа событий, не стали включать в ткань фильма воспоминания тех или иных персонажей. Они предпочли последовательно «прочитывать» страницу за страницей книгу, где судьба человеческая неотделима от судьбы народной, где образ народа осмыслен как образ творца истории. В романе Маркова мерой всех вещей становится социально-историческая активность героев. Их нравственная позиция поверяется позицией классовой, идейной.

Как и в книге, центральным героем фильма стал Матвей Строгов. Его образ, его судьба с наибольшей полнотой воплощают народный характер революции и революционный характер народа. В одном человеке сплавить это трудно. Но именно такой сплав и создавался временем, о котором повествует телеэкран.

Фильм наследует богатый исторический фон романа; канун русско-японской войны, сама война, революционный взрыв начала века, «столыпинщина», первая мировая война, Октябрь, война гражданская и, наконец, начало социалистического строительства — иными словами, все значительные вехи первой четверти века в истории страны, отраженные в человеческих судьбах, присутствуют на экране, придавая телеповествованию эпический размах.

В картине сохранены основные этапы биографии Матвея, и актеру Б. Борисову предстояло обрисовать образ так, чтобы чувствовалось постоянное духовное обогащение, гражданское мужание героя. Хотя на экране Матвей первоначально предстает человеком уже сложившимся, режиссер и актер с первых кадров показывают: Матвей — натура цельная, он живет по незыблемым нравственным законам, к тому же наделен особой социальной зоркостью.

Образ Матвея Строгова по своей значимости не имеет соперников ни в романе, ни в фильме. Крестьянин, солдат, рабочий, большевик, командир партизанской революционной армии и организатор Советской власти в родных местах — таков Матвей. Ему отданы симпатии и сокровенные мысли автора. Но вряд ли движение этого образа обрело бы такую четкость, а его жизнь в фильме стала бы такой художественно значимой, если бы рядом не было Анны Строговой, глубоко понятой и блестяще воплощенной на экране Л. Зайцевой.

Играя Анну, актриса словно играет предысторию своей Даши из гладковского «Цемен-

та» — героини недавнего телефильма, предысторию социально-психологическую. Показывает истоки общей исторической судьбы таких, как Анна Строгова и Даша Чумалова, человеческих душ, шедших от мрака к свету, от бесцельного кружения вокруг «моего» к целеустремленному творчеству вокруг «нашего».

Поначалу единственное, что нужно Анне — это чтобы жизнь пошла по накатанному, чтобы хозяйство ее приблизилось по достатку к хозяйству отца — кулака Евдокима Юткина. Анна все мечтает, все надеется сделать какой-то решающий шаг, который станет шагом к богатству, а на деле лишь бьется в силках нужды. И долго не понимает Анна, что за странность у Матвея: руки золотые, силы не занимать, работать умеет, любит, а вот жажды разбогатеть в нем нет. Лишь потом прозреет она — не такое счастье нужно Матвею. Матвей знает: богатства, подобного юткинскому, честно не заработаешь. Бесчестья же Матвей Строгов не приемлет. Хотя и есть у них в семье Строговых свое бесчестье: брат Влас, торгаш и выжига. Так ведь недаром Влас для Матвея — враг.

Врожденное нравственное чувство, как бы отражающее нравственное чувство народа, правит поступками Матвея Строгова. Оно роднит Матвея с его отцом Захаром Строговым не одним только кровным родством, связывает особой связью с женой Анной. Только связь эта не сразу открывается Анне. Целая жизнь понадобилась, чтобы Анна Строгова поняла, за что она полюбила бедняка Матвея, почему ушла за ним из богатого кулацкого дома.

Фильм ведь недаром называется — «Строговы». У каждого свой путь к правде. Да правда — одна, вот в чем дело. Дорога Матвея прямо ведет к большевикам, в революцию. На долю Анны выпадает дорога более сложная. Но и Анна в конце концов понимает: ее муж тем и силен, что не дает нужде придавить себя духовно, а богатству — поманить и поработить. Другие у него идеалы, иные цели.

Матвей не способен следовать кулацкому завету «жить лучше других»; хлопотливого прозябания под знаком «жить не хуже других» он тоже не приемлет. Чтобы не было «живущих хуже» — вот Матвеев завет, сначала неосознанный, потом сознательный. Матвей хочет счастья. И готов «выложиться» во имя этого счастья. Он «справный хозяин» — но не только на том наделе, засевая который вымоленным в долг зерном, Анна мечтает покончить с нуждой. Матвеев «надел» — это в с я земля, земля трудового крестьянства, за которую он хочет быть ответственным. Рожденный в среде, живущей по меркам «мое» и «чужое», Матвей мыслит категориями коллективистскими — оттого и видит больше, дальше других.

Вот тут-то и сработала точность режиссерского и актерского прочтения образа Матвея. Да, Матвей — самородок, но это не стихийно поднявшаяся сила, а талант, открытый, ограненный эпохой, нуждавшейся в таких самородках. Талант, попавший на большевистскую почву.

Так, через образ Матвея постигается двуединство — партия и массы.

Просто, будто всю жизнь ждал этой встречи, сходится Строгов с большевиками, без труда находит общий язык с подпольщиком Тарасом Беляевым — его Матвей прячет от жандармов.

Фильм опускает многие подробности, благодаря которым для читателей романа оказывается само собой разумеющимся, что именно Строгов после революции возглавил сибирскую партизанскую армию. Экран достигает того же эффекта другим способом: заданным с самого начала ощущением сквозного действия центральных образов, ощущением их перспективы. Еще в дореволюционных эпизодах борьбы крестьян с мироедами, вдохновленными столыпинской аграрной политикой, Матвей Строгов открывается так, что понимаешь: придет час, и сами крестьяне назовут Матвея своим вожаком. Уже изначально чувствуешь в нем способность выразить творческий взлет масс.

Революция, гражданская война — эти важнейшие этапы роста самосознания народа воплощены в фильме в реальных трудностях процесса. Сломать хребет собственнической крестьянской психологии, убедить людей, что лишь сообща они — сила, что сила эта будет слепой, если не откроет для себя конкретную цель, кон-

«Строговы». Матвей Строгов — Б. Борисов

кретные средства и дальнюю перспективу борьбы, если не поймет, за кем нужно идти,— вот проблемы, перед которыми оказываются герои «Строговых».

События, о которых повествует фильм, постоянно ставят людей в ситуацию в ы б о р а.

Вот отец Матвея, Захар Строгов. Всю жизнь он фактически батрачил на купцов Кузьминых, на кабальных условиях владея их пасекой. В Захаре экран открывает человека настоящего — богатого душой, честного. И жена Захара, Агафья, человек той же породы. Однако фильм исподволь подводит зрителя к пониманию того, что Захар, до последнего вздоха оставаясь честным, добрым, доверчивым, все же принимает кузьминские, мироедские «правила игры». Не желая жить по волчьим законам, он в своем стремлении в одиночку вырваться из кабалы не может все-таки этих законов преодолеть. И попадает в их тяжелые жернова: стародавний приятель, увидев у подвыпившего Захара «кучу денег» — денег, накопленных трудом до кровавых мозолей, зато обещавших, наконец, долгожданную свободу от кабалы,— зверски убивает Захара.

Только всем миром, сообща, можно одолеть социальную несправедливость — к этому выводу приводит фильм, в частности, сцена битвы крестьян с кулаками за кедровник, кормивший село и отданный властями кулакам. Сцена об-

ретает звучание символическое: в ней слышатся раскаты народного гнева, несущиеся над всей Россией. Владимиру Венгерову удалось создать образ революционной массы, создать не механическими средствами «массовки», а благодаря внутренней страстности эпизода.

И образ партии возникнет затем в ткани повествования, как живой художественный образ, тема партии будет трактована как исторически необходимая народу сила, возникшая в его недрах.

Жаль, что высокого идейно-эмоционального накала фильму не хватило в эпизодах борьбы с колчаковщиной, где нередко бытовая достоверность как бы заслоняет исторический смысл происходящего. Даже столь богатая по своим возможностям сюжетная линия, как случайный арест партизанского связного деда Финогена, строговского дяди, прозвучала вполсилы. То, что в романе Г Маркова подано сильно, крупно — стойкость Финогена Данилыча перед расстрелом колчаковцами, его неожиданное воскресение и легендарная слава, — на экране оказалось маловыразительным. Массовые эпизоды партизанского движения можно назвать массовыми, увы, лишь потому, что много людей в кадре. Это досадно, тем более что в фильме найдены очень выразительные, емкие образы гражданской войны. Удачен по замыслу проведенный контрапунктом мотив вырождения белого офицерства. Погибает, как собака — иначе не скажешь, — спившийся, опустошенный каратель. А затем перед глазами очевидцев его гибели возникает другой офицер, двойник погибшего — живой мертвец.

Офицеров (вернее сказать, что офицерство) очень интересно и неожиданно сыграл Булат Окуджава. В сопоставлении с этим мотивом в фильме с большой художественной силой могла бы прозвучать тема бессмертия народа и обреченности тех, кто пошел на него войной.

Тема эта у Г. Маркова раскрыта согласно жестокой формуле: брат на брата. Контрастное сопоставление на страницах романа судеб, путей Матвея и Власа Строговых принадлежит к наибольшим удачам писателя. Но такой сложный образ, как Матвей, решительно не допускает, чтобы с ним рядом по законам механического контраста существовали олицетворенные «злодейства» Оттого и получились одноплановo-отрицательными персонажи, подобные лавочнику Власу. Матвей и Влас люди не только разных социальных, но и разных художественных миров. Влас Строгов (по роману, и мародер, наживавшийся на поставках в армию гнилого товара, и погромщик, и полицейский холуй, так и не выбившийся в «большие» хищники) на экране — в лучшем случае «противный тип». А этого мало, это выглядит обиходной скороговоркой там, где впору звучать емкому слову экрана.

●

Атмосфера фильма, его эпическое дыхание во многом зависели от того, как будет изображена сибирская природа и как раскроется отношение человека к ней, к ее богатствам. Последнее является у Г Маркова важной художественной чертой характеристики социальной, исторической личности. Отношение человека к миру целостно — вот о чем постоянно напоминает Марков, когда философски осмысливает диалог своих героев с окружающей природой.

Захар Строгов и дед Финоген (Г. Новиков) воплощают в себе лучшие черты народного характера: любовь к земле, слитность с природой, нравственную стойкость, благородство души. Но рядом живет алчность, рядящаяся в разные одежды, но всегда одинаково враждебная и человеку и природе.

Как и роман, фильм начинается с того, что Матвей и дед Финоген находят в тайге тело человека, неизвестно как погибшего — то ли убитого, то ли убившего себя. При человеке — мешочек с золотом. Важны не обстоятельства гибели — важно, что нашедший здесь золото тут же стал жертвой своей находки. Потом на экране мы еще не раз увидим этих неудачливых охотников за драгоценным металлом. И, наблюдая, как власть металла превращает человека в раба или зверя, десятилетиями будет молчать дед Финоген о тайне обнаруженного золота — до тех пор, пока не придет на сибирскую землю новая жизнь. И в том, как согласно хранят общую тайну дед Финоген и сама

«Строговы». Анна Строгова — Л. Зайцева

земля, создатели фильма, вслед за романом, ищут не одну лишь яркую примету частной судьбы, но — символ. На экране тема самородного золота, сохраняемого Строговыми для новой жизни, для победившего народа, и тема самородного человеческого дара Матвея, призванного революцией к вершинам социального творчества, сливаются в едином звучании, придавая образной системе фильма художественную плотность.

В фильме природа становится одним из главных героев, хотя показана она на экране достаточно скупо, без размашистой щедрости. И в этом нет парадокса, в этом, наверное, своя правота режиссуры, для которой важны были не количество пейзажных кадров и не эффектность фона. Пронзительность звучания этого важнейшего лейтмотива киноповествования — вот чего добивался и д о б и л с я В. Венгеров.

Природа неизменно активно реагирует, если кто-то выказывает свое звериное нутро, преступает людские законы. Она отторгает от себя тех, кто попрал человеческое.

Природа помогает уточнить истинные масштабы личности, становится пробным камнем человечности.

«Ключом» к тому, как решается эта задача в фильме, оказывается образ, существующий (как и в романе) словно наперекор движуще-

муся времени. Это дед Финоген, или, как его называют, дед Фишка.

Дед Фишка — рачительный лесной хозяин, неутомимый лесной работник. Он воплощает в себе силы природы, познаваемой, познанной человеком, с любовью им принятой — и от того берущей его в союзники. Внешне на протяжении действия фильма дед Фишка как был стариком, так стариком и остался. Но от серии к серии все яснее читается в образе Финогена Данилыча бег времени, приобретенный народом исторический опыт.

Путь героев Г. Маркова и героев телефильма — это путь человека к естественной жизни, к естественности отношений людей друг с другом и с обществом. Фильм сумел показать путь сибирского села к революции, к торжеству Советской власти, как путь к очеловеченному миру, пройденный не просто — через распад, раскол, разброд, порою через растерянность. Эти приметы переломного времени так или иначе отражаются в людских судьбах. Всех, кроме деда Финогена. Внутренняя ломка, переоценка ценностей — эти процессы словно обтекают его, как течение реки обтекает, не может сдвинуть с места укоренившуюся на дне скалу.

Все дело в той естественности, с которой Финоген Данилыч принимает революцию. И до Октября, когда сталкивается с большевиком Тарасом Беляевым — первым в этих краях вестником грядущих перемен. И в годину борьбы за новый строй человеческой жизни. И в ту пору, когда народ уверенно взял в руки власть и готов по-хозяйски распорядиться завоеванным богатством. Оттого тема золота, связанная с образом Финогена Данилыча, и оказывается в фильме непрерывной: ведь сковавшая старика тайна гибели неизвестного старателя получает разрядку только в финале. Дед Фишка возглавляет поход за золотом — не лихорадочную устремленность стяжателей, а разумное движение людей, готовых по-хозяйски распорядиться кладовой природы.

Герои «Строговых» формируются конкретной обстановкой и средой не только социально-исторической, но и бытовой и природной. Не «крестьяне вообще», а сибирские крестьяне увидены нами на экране — потому еще до той поры, когда сама история продиктовала иные законы жизни, небывалые ее задачи, мы уже могли представить себе перспективу героев и те формы, которые должна была обрести здесь, на сибирской земле, борьба за новую жизнь, за нового человека.

Стремление к максимальной конкретности характеристик, среды — одна из важных сторон фильма, поставленного В. Венгеровым. И жаль, что режиссеру не удалось закрепить свои завоевания в финале, венчающем эпопею. В заключительных кадрах появляется некая расплывчатость, вялая иллюстративность. А ведь героями обсуждается вопрос главнейший: как жить дальше, какой дорогой идти? Можно ли, завоевав свободу в общей борьбе, снова трудиться поодиночке? Не резонней ли — вместе, на общей земле, общим трудом обновляя эту землю? Но там, где люди сталкиваются с небывалой для них проблемой, фильм вдруг обретает благостные интонации. Пробиваясь к монументальному завершению эпопеи, режиссура сбивается на решения внешние. Показывая некое «предстояние» вопрошающих крестьян перед Матвеем Строговым и Тарасом Беляевым, В. Венгеров, надо полагать, более всего опасался жирной точки в конце, хотел сделать финал открытым. По мысли постановщика, зрительское восприятие явно должно устремиться вперед, к грядущим битвам за новую жизнь, которые поведут герои «Строговых». Но режиссерская программа оказалась не поддержанной глубоким художественным решением. И там, где режиссура стремится «остановить мгновение», чтобы разглядеть в нем завязь будущего, зритель попросту видит «живые картины» — иллюстрацию режиссерских намерений.

●

Отмеченный выше режиссерский просчет тем более досаден, что поэтика финала оказалась противоречащей общей авторской интонации романа, где «образ автора» является существенным компонентом идейно-художественного строя книги. Найти экранный эквивалент «образу автора» было необходимо,

иначе народная эпопея могла бы превратиться в некую томительную «сагу», из тех, что лишены внутреннего нерва, крепкого художественного сцепления частей в единое целое.

Мне уже доводилось писать в связи с радиоинсценировкой «Сибири» — другого крупного романа Георгия Маркова,— как не просто, переводя прозу этого писателя на язык других искусств, сохранить и передать важнейший для нее «образ автора». В образе этом узнается наш современник, пристально всматривающийся в минувшее; он и участник былых сражений, наделенный даром видеть будущее; он и вдумчивый аналитик тенденций исторического развития. «Образ автора» открывает нам глубинную логику поступков, мыслей, чувств героев книги. Пластический строй романа пронизан философской мыслью автора, благодаря чему диалектика торжествует над эмпирикой, анализ над описанием.

«Образ автора» в «Строговых» связывает логику истории с пластикой жизни, с ее живым движением, отраженным в конкретных судьбах. Но как воссоздать такой сплав в многосерийном фильме? Как найти там эквивалент «образу автора»?

Режиссер почти полностью отказался от прямого цитирования прозы за кадром, предпочитая рассказу показ. Метод этого показа обнаружил некоторые закономерности, значение которых выходит за рамки данной экранизации.

Опыт «Строговых» подчеркнул, в частности, что при серьезном прочтении прозы телеэкран вынужден не только «спрямлять» сюжетные линии и купировать текст. Параллельно с такой системой самоограничений телеэкран оказывается перед необходимостью «перечитывать», казалось бы, проходные эпизоды романа, вынужден развертывать образы второго и третьего планов, без которых характеристика главных героев, центральных событий повествования оказывается недостаточно полной.

Такое развертывание образов находится в самой прямой связи с осмыслением «образа автора». «Образ автора» отдает часть своих функций этим, как бы заново рожденным персонажам, о которых проза может лишь упомянуть, полагаясь на полноту диалога автора с читателем. Примером этого развернутого прочтения второстепенных персонажей фильма, приобретающих самостоятельную значимость, может служить образ Ксении, второй жены сельского богатея Демьяна Штычкова Ее судьба органически вписывается в идейное содержание произведения.

Есть, однако, в фильме образы, поданные не подробнее, чем в романе, но сумевшие получить особую силу звучания именно потому, что их отличает та смысловая и интонационная окраска, которая диктуется «образом автора». Особенно интересен в этом смысле, я думаю, образ деда Анны Строговой — Платона Юткина (В. Чайников).

Может показаться поначалу, что это всего лишь «фактурный» дед с необъятной белой бородой, в строгом черном одеянии. Однако дед Платон приковывает к себе внимание, есть в нем какая-то скрытая сила. Евдоким Платоныч, сын старика и тесть Матвея Строгова,— весь на виду, его внешнее звероподобие то и дело откликается звероподобием мыслей, чувств, поступков. А дед Платон — загадка, разрешающаяся за несколько мгновений до того, как старик отдаст богу душу,— тогда, когда крестьяне поведут сражение против Демьяна Штычкова и Евдокима Юткина за тот самый кедровник, отобранный у «мира» в пользу кулачья. В тот момент, когда зримо проявится классовое расслоение сибирской деревни начала века, дед Платон схватит первый попавшийся в руки кол и пойдет против всех, чтобы отстоять «свое».

В коротком кадре заключено очень многое. Иконописная монументальность деда Платона в какой-то миг обернется причудливым сочетанием старческой немощи (он едва тянет кол, ноги подкашиваются, и умирает он тут же от перенапряжения, от злой натуги) и силы ненависти, до поры до времени дремавшей под строгим и благообразным обличьем.

И становится ясно, откуда звериная нелюбовь к людям и звероватый взгляд у Евдокима, Платонова сына. Ясно и то, какие зарубб-

ки оставила в душе Анны жизнь до замужества в семье отца. Особенно понятно, почему столь непросто досталась ей Матвеева правда, правда тех, кто борется против мира алчности за мир бескорыстной любви к людям.

Так, лаконично решенный и точно понятый третьестепенный в повествовании образ сразу раздвигает рамки произведения, расширяет его контекст.

Последовательно ориентируясь на роман, на его поэтику, В. Венгеров столь же последовательно стремился решать и проблемы чисто кинематографические, в частности, проблему актерского исполнения, актерского ансамбля.

Перед актерами стояли задачи нелегкие: каждому из исполнителей главных ролей предстояло сыграть человека, проживающего огромный отрезок времени — от юности до старости. Задача, конечно же, не формальная, требующая изменить походку, добавить морщины в грим и седины в парик. Куда труднее передать духовные приметы возраста, то, что характеризует развитие, рост личности, открывает нам, зрителям, ее социальную значимость, ее богатство или нищету.

В этом отношении опыт «Строговых» представляется мне принципиально важным. Проблема возрастного перевоплощения решена в фильме применительно к сверхзадаче, которая ставится изначально: показать нравственное возвышение человеческой личности через постижение и действенное утверждение в ней революционных идеалов.

«Строговы». Захар Строгов — С. Медведский, Анна Строгова — Л. Зайцева

«Строговы». Анна Строгова — Л. Зайцева, Демьян Штычков — В. Павлов

Исполнение Б. Борисовым роли Матвея Строгова и Л. Зайцевой — Анны представляется мне бесспорной удачей молодых актеров и многосерийного телевизионного кинематографа в целом. Главным было передать духовное, гражданское возмужание героев. И здесь, с моей точки зрения, особенно примечательна работа Л. Зайцевой.

Анна Строгова — человек порывистый, мятежная душа. Она мечется, ищет, и Л. Зайцева умеет показать и противоречивость характера и цельность его. Актриса строит образ на контрастах — тем яснее видишь, как, ломая себя, прежнюю, становится Анна человеком новым, по-новому ощутившим мир, себя в мире. Жаль только, что в фильме нет той Анны, которая так щедро проявила себя на страницах романа по отношению к детям, Артему и Максиму. Жаль вдвойне, потому что под пером Г. Маркова духовные превращения Анны, мужание ее характера неотрывны от женственности, от женских слабостей даже. Ревность заставляет Анну следить за Матвеем и большевичкой Ольгой Львовной Соколовской, и открытие того, что связывает Соколовскую и Матвея, заставляет Анну и обрадоваться, и испугаться, и устыдиться своих «бабьих» подозрений; так образ становится психологически емким, многоплановым. Перед Л. Зайцевой же режиссура порой ставит слишком однолинейные задачи, и тогда ловишь себя на мысли, что потенции образа и возможности актрисы можно было использовать еще полнее, еще шире.

●

Я пытался показать в статье, что движение истории в фильме «Строговы» отнюдь не сведено к одним только нравственным категориям — и сама история и весь строй романа противостоят такому толкованию. Но революционная поступь Родины явилась и мощным катализатором нравственного сознания, нравственной высоты человека, силой, раскрепостившей народное нравственное чувство, — вот что было прочитано телеэкраном в романе.

В начале статьи я писал об особой созвучности фильма, повествующего о делах и событиях, отстоящих на многие десятилетия от дня сегодняшнего, нашей действительности, важнейшему ее событию — XXV съезду партии. Созвучность эта определяется темой революционного творчества масс и изображением коренных черт населения Сибири, перед которым ныне развернуты грандиозные задачи освоения родной земли... Но главное, на мой взгляд, что сделало фильм остросовременным — попытка создать образ революции как великого нравственного воспитателя.

В. Ишимов

Новая земля

«Голодная степь»

Над фильмом работали: М. Каюмов, Х. Гулям, К. Симонов. Режиссер И. Гибалевич. Операторы К. Хасанов, Т. Надыров. Киностудия научно-популярных фильмов Узбекистана, 1975.

Над картиной работал авторский «триумвират»: Малик Каюмов, Хамид Гулям, Константин Симонов. Но я начну с Константина Симонова. Почему? Объясню. Фильм построен на том, что все, показываемое камерой, сопровождает рассказ Симонова — иногда в кадре, иногда за кадром. Прием не нов и не оригинален. Но ведь суть не в приеме как таковом, а в том, к т о и к а к комментирует. В иной ленте и дикторский текст хорош, и чтец вроде читает проникновенно, с чувством, однако душа не задета. Есть искусность — искусства нет.

Удачи же «Голодной степи» начинаются именно с Симонова-комментатора. И суть не только в том, что он всегда, в каждом слове естествен, что речь его раскованно-разговорна, а все паузы, «сбои» в поиске точного слова — от душевного волнения. Все это так, но все это производно. А корень — в нравственном п р а в е Константина Симонова быть нашим проводником по Голодной степи. В его личной п р и ч а с т н о с т и к началу начал ее преображения; работая собкором «Правды» в Ташкенте, он первым выпустил книжку об эпопее Голодной степи — «Люди с характером».

Комментарий Симонова органически, внутренне сопряжен с изобразительной плотью ленты в единое художественное целое. Система «стыковки» текста с планами и кадрами фильма гибка и поливариантна: то Симонов впрямую поясняет происходящее на экране, то рассказ движется как бы в параллель с эпизодом, раздвигая его смысловую объемность, то изображение подхватывает и продолжает мысль, начатую словом... И постепенно кристаллизуется о б р а з Голодной степи — в пластической протяженности времени...

Целостность картины — и в гармоничной тональности обеих ее «составляющих». Камертоном здесь — опять-таки комментарий, по-симоновски сдержанный, чуждый выспренности и восклицательных знаков: натужно взвинчивать зрителя — задача не для него.

Тональность эта как нельзя более отвечает творческой индивидуальности известнейшего узбекского документалиста Малика Каюмова, работа которого, как обычно, отмечена высокой простотой и искренней любовью к предмету художественного исследования. Творческие задачи М. Каюмова, Х. Гуляма и К. Симонова интегрированы в единое целое; это целое, на мой взгляд, верно понял и точно ему следовал режиссер И. Гибалевич.

●

А теперь такой вот вопрос: что мы с вами знаем о Голодной степи? Лично я, идя в просмотровый зал, полагал, что представление имею достаточное — немало о ней читал, слышал. Ежели конкретней, то: была такая Голодная безжизненная степь, ее обводнили, и стала она нынче плодородной. Вот и все. Просмотрев фильм, скажу откровенно, я испытал в некотором роде информационный шок. Голодная степь двадцать лет назад — это миллион гектаров беспощадно палимой солнцем, иссохшей засоленной земли. Голодная степь сегодня — сотни тысяч гектаров хлопковых полей, они уже принесли стране два с половиной миллиона тонн «белого золота», миллионы деревьев, массивы фруктовых садов, в изобилии родящих все, что дарит людям жемчужина Средней Азии—Ферганская долина: яблоки и айву, виноград и гранаты, сливы и урюк... Завидные урожаи дынь, арбузов, кукурузы, овощей. Голодная степь сегодня — это более чем стокилометровый Южный канал и арыки из железобетонных лотков, грандиозная мелиоративная сеть, комфортабельные по самым современным меркам совхозные поселки и главный город края, зеленый, чистенький (Симонов: «Мне, побывавшему здесь в разные годы, даже самому не верится, что это Янгиер») — это 180 тысяч живущих здесь людей...

Впрочем, в мире больших чисел мы обжились. Если б фильм узбекских документалистов показал нам — пусть в самых выгодных ракурсах — только лишь сегодняшнюю цветущую Голодную степь, это, пожалуй, не впечатлило бы. Необходима сравнимость. Нужна точка отсчета. Она есть. Однако сейчас я не про хроникальные черно-белые кадры двадцатилетней давности, органично вмонтированные в ткань картины: приезд первых молодых добровольцев, первые колышки, первые палатки, начало работы. Говорю о другом. О наглядной циклопичности свершенного, которую авторы показывают просто и без ложного пафоса. Вот на наших глазах скреперы и бульдозеры передвигают гигантские массы грунта, засыпая овраги и снося холмы, выравнивая пространства, на коих — позволю себе избитое сравнение — уместилось бы небольшое европейское государство. Всего же перемещено здесь (ах, опять эти цифры!) миллиард сто восемьдесят миллионов кубометров грунта — четыре тысячи Хеопсовых пирамид. Такие перемены на лике планеты не столь давно были под силу лишь самой природе! И потому, видимые воочию как дело рук человечьих, ошеломляют.

Мы узнаем также, зачем понадобилось столь тщательно планировать Голодную степь: только на ровные, как стол, хлопковые поля вода пойдет из каналов самотеком, только на таких огромных полях возможна полная механизация работ и — в итоге — высокая производительность труда: на исконных землях, где нет простора, где теснота, гектар хлопка требует трех человек, здесь же — десяти гектарам достаточно одного работника.

На Голодную степь, узнаем мы, работают десятки заводов Ташкента, вычислительный центр, институты, конструкторские бюро... И не только города республики, но и Минск, Ленинград, и другие центры Союза, откуда в сердцевину Средней Азии, на стык земель Узбекистана, Таджикистана и Казахстана идут тракторы, автомобили, турбины...

●

Что и говорить, с экрана накатывает массированный информационный вал. Но мы не теряемся под его напором: узнаваемое не безлико и не безлично. Фильм населен людьми. Разными, как, впрочем, и положено людям. Размышляющими. Хохочущими. Работающими на пятидесятиградусной жаре. Отдыхающими за пиалой чая. Возводящими невиданное в этих местах сооружение — скворечник. Нежно беседующими у фонтана. Склонившимися над книгой. Делающими первые шаги в ясли. Скорбящими на похоронах погибшего товарища. На одних — камера задерживается на секунду. Других — показывает ближе и подробней.

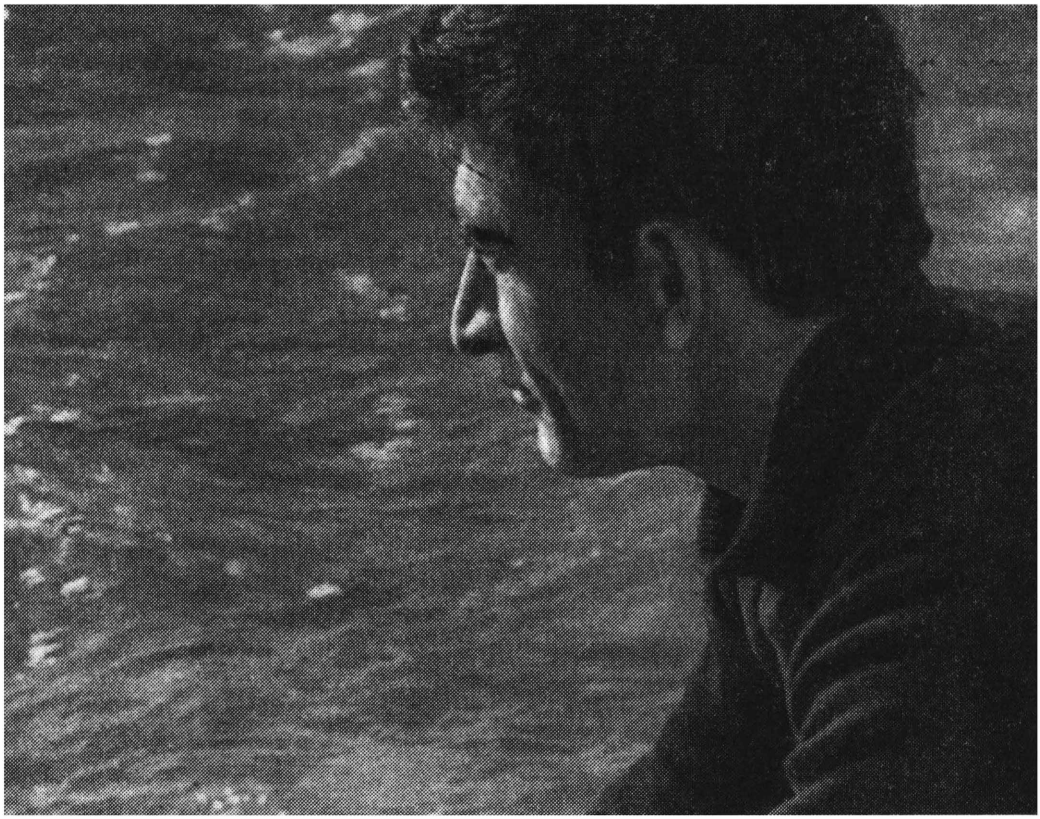
Например, Кувандыка Абдураззакова. Мальчишкой он приехал сюда, в Голодную степь, из-под благословенного Самарканда. Тракторист, потом — пятнадцать лет — бригадир, с прошлого года директор совхоза. Например,

Закирджана Санакулова, тоже директора совхоза, но — человека другого поколения, из старейших голодностепцев. Начинал он хлопкоробом, был учителем, секретарем райкома. На войне — разведчик. После войны — снова здесь, в Голодной степи. Тухтамыша Байрамова, инженера-ирригатора, нынешнего начальника строительства, Дмитрия Терсидского, бывшего начальника строительства, а ныне — директора проектного института «Средазирсовхозстрой», бывшего главного инженера Евгения Озерского, министра водного хозяйства Таджикистана Абдукарима Касымова — все четверо за работу в Голодной степи получили Ленинскую премию. Инобат Ахунову — человека с характером, да еще с каким! Колхозница, она возглавила бригаду механизаторов, в которой была единственной женщиной. Поверьте, не так уж это просто... Здесь Инобат вышла замуж, здесь ее назначили директором совхоза и выбрали в Верховный Совет СССР.

Все герои фильма для меня словно бы слились в обобщенный, почти символический образ Человека, взявшего на себя функции господа бога и сотворившего на месте Голодной степи совсем новую землю. Вот так и остаются в памяти — образ Голодной степи и образ Человека.

Жаль только, что фильм знакомит нас со своими героями в одном, так сказать, измере-

«Голодная степь»



«Голодная степь»

нии, по принципу «кем был — кем стал», не пытаясь приоткрыть неповторимость каждого, личностную его суть, движение не биографии, но внутреннего мира.

...А Янгиер — в переводе с узбекского — это и есть Новая земля.

●

И еще одним поражает нас фильм.

Трехграммовая коробочка хлопка, напоминает Симонов, чтобы ей созреть, требует десяти литров воды. Тонна хлопка, таким образом — три миллиона литров, то есть три тысячи кубометров. А полтора миллиона тонн хлопка, которые станет давать в недалеком будущем Голодная степь, — сколько? Четыре с половиной кубических километра!

Теперь у нас в руках прямой повод к разговору о смысле воды...

Кому не знакомы документальные кадры: скважина дала первую нефть? Взвившийся к небу фонтан, а вокруг — скачущие словно в ритуальной пляске люди; они мажут друг друга маслянистой жидкостью, а на усталых грязных лицах неистово сверкают глаза...

В нашем фильме есть похожий эпизод. Тоже буровая и людской восторг, когда скважина начинает работать. Но бьет фонтан не нефти — обыкновенной пресной воды, и водой обливаются измученные жарой буровики.

Вообще на экране часто возникают кадры с водой, они сняты впечатляюще, я бы сказал — проникновенно: вода, бегущая по лоткам, и гладь Сырдарьи, вихри Фархадского каскада и мальчишка в ванне, струя фонтана и мерцающий, взблескивающий на солнце поток в Южном канале... Ты смотришь, и вроде влажный ветерок овевает тебя благостной прохладой... Вот тут-то и настигают тебя раздумчивые слова: «Говорят, вода — это жизнь. Привычная фраза. Но там, где так долго, целыми веками не было воды, эти слова звучат с тысячекратной силой. Да, вода—это жизнь».

Что ж, так и есть. Не поспоришь. Но ловишь себя на мысли, что этого утверждения тебе както мало. Что хочется копнуть его смысл. Тем паче, что фильм дает к тому зацепки. Но, к сожалению, не всегда ведет дальше, вглубь.

Вот, к примеру, на экране экскаватор роет мелиоративный коллектор, машина укладывает дренажные трубы, и мы слышим комментарий: «В Голодной степи дело не только в том, чтобы подать сюда пресную воду, которая будет поить хлопок. Дело еще в том, что надо выгнать с хлопковых полей соленую воду, не дать ей засолить почву. А для этого надо устраивать дренажную сеть, коллекторы, год за годом вымывать миллионы кубометров земли. Только тогда у хлопковых полей будет, как у человека, нормальная система кровообращения, только тогда они будут жить». Просто? В Голодную степь — мы видим это в картине — едут со всех концов света делегации специалистов, стремясь перенять опыт, ибо создать такую действующую кровеносную систему практически — сложнейшее дело! И жаль, что в фильме нам преподносят лишь конечный вывод, не рассказав, какой за ним научный подвиг.

А с проблемой этой тесно связан главный вопрос: почему решили осваивать именно Голодную степь? Что влекло сюда людей издавна? И почему раньше никому не удавалось принести сюда жизнь? Об этом в картине ни кадра и ни слова...

Дело в том, что Голодная степь — это лесс, почвы фантастического плодородия. Дай воду — возьмешь два-три урожая в год. Вода же соблазнительно близко: Сырдарья. И пустить ее сюда можно самотеком. И — рядом обжитые районы, крупные центры: Ташкент, Самарканд, Ферганская долина.

В старой энциклопедии я нашел упоминание о том, что еще в начале века императорский двор, а ему принадлежали здесь обширные земли, вложил немалые деньги в освоение некоторых участков степи. Прорыли каналы, построили хаузы-водосборники, пустили воду из Сырдарьи. И что же? Революция нашла там людей, вымиравших от малярии среди кишевшего комарами болота. Болото в безводной пустыне?! Парадокс!

Не парадокс, а главное противоречие проблемы. Голодная степь — это громадная замкнутая впадина. Под нею грунтовые воды. В них много солей, а естественный сток мал. Когда уровень вод поднимается близко к накаленной поверхности, они испаряются сквозь поры земли, оставляя ей соль. Так возникают бесплодные солончаки. Первая опасность. Ежели подпочвенные воды подойдут к поверхности вплотную — образуется болото. Вот почему орошение здесь должно идти рядом с мелиорацией, осушением, отводом соленых подпочвенных вод. Главное — точный, выверенный баланс. Иначе — крах. По голодностепским каналам должно проходить ровно столько воды, сколько нужно хлопку, и только в те периоды, когда полив необходим. Ни литра больше! В остальное время воду — на замок!

На таких вот строго научных принципах — их излагал первый начальник «Голодностепстроя» А. Саркисов в книге К. Симонова — и идет дело в Голодной степи. Но, конечно же, далось все отнюдь не просто, как любое великое свершение. К сожалению, за кадром картины осталось борение идей, героизм решений, мужество точного воплощения их в жизнь.

Облегченность — вот что присуще некоторым звеньям ленты, в коей — множество сцен подвижнического созидательного труда. Потому что на экране — преодоления лишь, так сказать, внешние, по преимуществу физические.

Еще один пример такого «суммарного» подхода. Мы видим ухоженные поселки, удобные

дома. Но это — тоже лишь результат, данность. А ведь на Новой земле осуществлен поистине пионерский социальный проект: никаких отделений, только центральные усадьбы совхозов со всем набором комфорта и обслуживания. Проект этот рождался в острой борьбе мнений. Победила прогрессивная точка зрения: исходный момент — благо человека, работающего в условиях Голодной степи.

К тому же — тоже замечательный опыт! — Голодная степь не была оскорблена ни единым бараком. С самого начала здесь возводили только капитальные здания. Результат нагляден. Не мешало бы многим строительным командирам побывать здесь, поучиться...

Но есть в Голодной степи и «отрицательный опыт». Скажем, центр края Янгиер поставили в самом устье Ферганской долины, откуда всегда тянет, как из аэродинамической трубы. А надо было всего-навсего отнести будущий город километра на три-четыре в сторону. И не мучил бы жителей вечный «урсатьевский ветер», не нес бы на них клубы пыли. К тому же проектировали город на двести тысяч жителей, а жить в нем будет никак не больше шестидесяти — остальным здесь просто-напросто нечего делать. Разве не стоило рассказать в фильме и о таких просчетах — впрок?

Да, обидно, что богатая информация ленты — по преимуществу итоговая, информация-вывод. Авторы показывают — ярко, эффектно, увлекательно — итог свершений, мало углубляясь в процессы, тенденции, конфликты за зрительным рядом, обрисовывая чаще не драматизм, а только плавность подъема...

Это становится особенно ощутимым, когда фильм входит в соприкосновение с острыми и сложными проблемами, то или иное решение которых может повлечь за собою последствия глобальные — в прямом смысле слова.

Возвратимся к воде. К тем четырем с половиною кубическим ее километрам, надобным для хлопковых плантаций, когда те достигнут «проектной мощности». Откуда взять сей пресноводный океан? Сырдарье, даже вкупе с артезианскими скважинами, он не по плечу. Проблему эту обсуждают на экране Дмитрий Терсидский и его сотрудники.

И Симонов поясняет нам, к какой идее они приходят: «А что, если повернуть сюда Обь?! Пусть не волнуются сибиряки. Не всю, конечно. А хоть одну десятую ее потока?»

Но, может, у памятливых сибиряков все-таки есть поводы для волнений? Ведь, как ни говори — Обь. Не подмосковная Сетунь... Стоило ли после нескольких фраз, суть которых является предметом серьезных научных дискуссий, ставить в фильме точку, а не многоточие или вопросительный знак?

Проблема пресных гидроресурсов — одна из острейших проблем современности. Лет пятнадцать назад от известного строителя Завалишина узнал я, что сейчас, проектируя завод, «привязывают» его прежде всего не к источникам сырья, топлива, энергии, как раньше, а — к воде. Вода диктует, где поставить металлургический комбинат, автозавод, химический комплекс. Многие регионы планеты на краю водного голода. Естественно, что ученые и инженеры ищут новые подходы к предупреждению и утолению этого голода.

Гидроресурсы нашей страны велики. Однако природа распределила их неравномерно: поскупилась как раз там, где они больше всего нужны. Вот и возникла дерзкая, но вполне при современной технике осуществимая идея: повернуть сибирские реки на юг.

Идея эта прозвучала на XXV съезде КПСС в докладе Председателя Совета Министров СССР А. Н. Косыгина. Но обратите внимание — в какой формулировке прозвучала: «...В десятой пятилетке мы должны будем приступить к проведению научных исследований по такой крупной проблеме, как переброска части стока северных и сибирских рек в бассейн Волги, в Казахстан и Среднюю Азию». Ясно? «Приступить к проведению научных исследований...» Подход государственный, берущий в расчет всю необычность, сложность проблемы. Несомненно, будет тщательнейше изучено множество аспектов задачи, взвешены, скрупулезно проработаны все факторы, к исследованиям привлечены многие институты, высочайшие научные авторитеты. И — никакой предрешенности, никакой скоропалительности выводов. Пото-

му что за проблемой — судьбы огромных территорий, по сути — всей страны.

Вот почему, кажется мне, нельзя было эту проблему исчерпать в фильме несколькими воодушевленными словами...

Можно возразить, что я веду речь о картине иного жанра. Однако полнометражная картина — не хроникальный сюжет, которому достаточно того, что он пьет из реки по имени Факт. Да и тема из тех, что обязательно предполагает а н а л и з, ибо освоение Голодной степи — феномен не только экономический и аграрный, но и социальный, демографический, психологический, экологический, наконец. Фильм об одном из самых грандиозных и разумных предприятий эпохи не может не знакомить зрителя со всеми аспектами этой уникальной народнохозяйственной программы. Подобный жанр — в фарватере советского документального кино. Именно таковы самые приметные его произведения. Упомяну, к примеру, знакомый мне эстонский фильм «Город и село» Э. Тынуриста и М. Пыльдре — картину многослойную, где насыщенность фактами органически сочетается с глубоким социально-философским анализом процессов в сельском хозяйстве республики, с тонкой лиричностью, юмором, заботой о жизни человеческого духа. Впрочем, авторы «Голодной степи» сами чувствовали, что одной «обзорности» маловато. И вот в ленте возникают «островки» аналитики — очень важные «островки»...

«Голодная степь»

●

Значит, смысл воды в том, что вода — это жизнь. Ну, а смысл жизни?

Узбекский фильм подводит — не прямо, не в лоб, а логикой судеб, запечатленных в кадрах,— к соразмышлению об этом вечном из вечных вопросов. Мне дорого это, ибо отсвет вечного — знак подлинности в искусстве.

Так уж устроено наше бытие, что очищенней всего мы думаем о смысле жизни в часы, когда кто-то рядом с нами из этой жизни уходит. Кто знает, почему так? Быть может, невозвратная завершенность чьей-то земной дороги располагает вопросить: во имя чего он жил? во имя чего живу я? все мы — человечество? Или сама печаль, на краткие мгновения вырывая нас из-под пресса повседневности, таит в себе благотворный импульс — оглядеться во времени и пространстве, освежить нравственные критерии? Есть, есть в фильме такие будоражащие страницы!..

Акоп Абрамович Саркисов открывал Новую землю Голодной степи задолго до официального открытия, руководя возведением Фархадского гидроузла на Сырдарье. Без Фархадской ГЭС, Фархадского канала, Фархадского водного каскада немыслимо было бы приступить к освоению Голодной степи. К строительству, начальником которого Саркисов стал с самого начала и которому отдал жизнь до самого конца. Скупы кинокадры, запечатлевшие этого человека. А потом — монумент Саркисову над каналом имени Саркисова. Реквиемом звучат слова: «Он умер, но вода несет мимо него жизнь, туда, в Голодную степь, в которую он вложил свою душу».

Да, Акоп Саркисов осуществил свое земное предназначение. А вот жизнь Мамаджана Дададжанова трагически оборвалась в самом расцвете. Не долго мы видим Дададжанова на экране, но чувствуем: он из тех, кому дано с ходу покорять сердца. И потому перехватывает горло от горестных слов Симонова: «Мы не могли снять Мамаджана в этом году. У нас остались только его старые черно-белые кадры из прежних фильмов...» Разбитый газик... Согбенная горем старая мать... И снова за кадром голос: «Его нет, а деревья, посаженные им, растут, и люди, работавшие с ним рядом, идут по Голодной степи дальше...»

В чем же смысл жизни Акопа Саркисова и Мамаджана Дададжанова? В том, что они превратили Голодную степь в цветущий край? В бескрайнее хлопковое поле? Да, конечно. Но, думаю, даже и это — лишь предполье искомого смысла.

Есть древняя истина, которая так древна и так истинна, что не поистерлась от многовекового употребления: каждый должен посадить дерево, написать книгу и вырастить сына. По-моему, и эту мудрость не стоит толковать только лишь буквально. Она куда глубже, ибо она, мне кажется, — метафора творчества коммунистических норм жизни вообще, обязанности нашей передать дальше факел жизни.

Так не эту ли истину впитали всеми клетками ума и сердца Саркисов и Дададжанов? И не потому ли жизнь их обрела смысл?.. Вдумываясь в их незаурядные судьбы, я воспринимаю их тоже в той самой протяженности времени, в слитности с будущим — и с прошлым. С предшественниками. С товарищами. С наследниками, которые продолжают их дело в Голодной степи.

●

Свою старую книгу о строителях Голодной степи Константин Симонов закончил фразой, подсказанной, по его собственному признанию, Акопом Саркисовым и повторенной в фильме: «Когда-нибудь, когда Голодная степь зазеленеет садами, забелеет хлопком, наверное, не будет недостатка в новых и прекрасных названиях для нее... Но может быть, переменив в ней все, лучше будет оставить ей старое имя, как свидетельство силы людей, как их улыбку над побежденной природой?»

Справедливей было бы сказать про природу не «побежденная», а «очеловеченная» или «одушевленная». Но из цитаты слово не выкинешь.

А в остальном — все так и вышло. Вот фильм и называется — «Голодная степь».

Методологические проблемы советского киноведения

Дискуссия в редакции журнала «Искусство кино»

III. Спорное и бесспорное в изучении зарубежного кино

В. П. Шестаков

Мне бы хотелось остановиться на методологических проблемах изучения зарубежного кино.

Прежде всего я хочу присоединиться к тем товарищам, которые высоко оценили инициативу журнала «Искусство кино», взявшего на себя задачу поставить в порядок дня разработку проблем методологии киноведческой науки. Это надо было сделать, свидетельством тому и сегодняшняя конференция и ряд статей, появившихся в журнале в минувшем году. Особо хочется выделить статьи В. Баскакова и К. Разлогова, которые специально касаются проблем методологии изучения зарубежного кино.

Статья К. Э. Разлогова *, как известно, вызвала в кулуарах немало разночтений. Между тем главный смысл и идея этой статьи в том, что марксистская кинокритика должна искать новые приемы и формы исследования современного кинематографа, а не следовать тем путем, каким идут многие западные кинокритики, и в этом смысле значение ее бесспорно. Мне кажется, что и критика К. Э. Разлоговым эссеизма звучит тоже весьма убедительно и весомо.

Какими же методами, какими категориями должно руководствоваться марксистское киноведение при изучении опыта зарубежного кино?

Я не хочу умалять значения новых методов исследования, таких, как системный анализ, как теория информации; все они представляют собой несомненный интерес. Но тут я присоединяюсь к критическому пафосу выступления Е. С. Громова в адрес статьи М. С. Кагана. Думаю, что прежде чем осваивать новый метод, мы должны до конца использовать методы пусть традиционные, пусть более известные, но недостаточно еще развитые, недостаточно еще примененные к конкретному опыту истории кино и, в частности, к истории зарубежного кино.

В этой связи мне хотелось бы остановиться на некоторых марксистских принципах исследования общественных явлений и показать их актуальное значение при исследовании зарубежного кино.

Возьмем такой главный принцип, как принцип историзма. Я позволю себе напомнить, как В. И. Ленин определял принцип историзма. «Весь дух марксизма,— писал Ленин,— вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривать лишь (α) исторически; (β) лишь в

Окончание. Начало см. в «ИК» № 11.

* «Искусство кино», 1975, № 7.

связи с другими; (γ) лишь в связи с конкретным опытом истории»*.

Несомненно, все эти три момента очень важны и для нашей кинотеории, которая разрабатывает методологические принципы изучения зарубежного кино. Принцип историзма, в частности, требует всестороннего, полного изучения мирового кинематографа. Тем не менее, получается так, что у нас усилия в этой области распределяются не всегда равномерно. За последние годы было много публикаций об итальянской, французской, английской кинематографиях, и в гораздо меньшей степени изучался опыт такой большой кинематографической державы, как США. Еще недостаточно внимания уделяется кинематографу стран «третьего мира», где поднимается новый, интересный кинематограф, связанный с национально-освободительным движением.

Особое значение в современных условиях приобретает изучение кинематографа социалистических стран. У нас существуют работы о кинематографе Польши, Болгарии, Югославии и других государств. Но, как правило, их опыт рассматривается изолированно. Тогда как принцип историзма требует рассмотрения общих связей между кинематографиями социалистических стран, при ясном представлении о своеобразии каждой из них.

Было бы в высшей степени полезно и интересно исследовать, каковы объединяющие их принципы, что общего и что особенного есть в кинематографии каждой из социалистических стран. Мне кажется, эти проблемы сейчас волнуют и нас и теоретиков — наших друзей, представителей других социалистических кинематографий.

Другая проблема, на которую я хочу указать, это проблема использования ленинского учения о двух культурах.

Тут я полностью присоединяюсь к высказыванию Р. Н. Юренева, который совершенно правильно сказал, что в последние годы увлечение концепцией массового и элитарного искусства в трудах некоторых киноведов привело к тому, что учение Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре акцентировалось недостаточно.

В. Е. Баскаков в своей статье «В лабиринтах элитарной и массовой культуры» * поставил вопрос о «массовой культуре», показав, что наше киноведение и эстетика впали в односторонность, уделяя внимание по преимуществу леворадикальной критике массовой буржуазной культуры, тем представителям буржуазной социологии, кто, подобно канадскому социологу Маклюэну, особенно шумно объявляли себя противниками «массовой культуры». Но, увлекшись анализом их теорий, некоторые наши киноведы недостаточно обратили внимание на то, что леворадикальные ниспровергатели буржуазной «массовой культуры» не дали какой-то искусствоведческой альтернативы, исторической перспективы. Противоположностью «массовой культуры» они объявили элитарную культуру. Но в этом противопоставлении нет движения, нет исторической перспективы, нет классовой альтернативы культуры буржуазной и культуры народной, демократической.

Такую перспективу дает только ленинская концепция двух культур. Она является для нас единственной путеводной нитью в понимании буржуазного кинематографа. Надо только иметь в виду, что ленинскую концепцию двух культур можно применять не только к большим областям, к кинематографу целых стран или отдельных художественных школ и направлений, но и к творчеству отдельных режиссеров, где тоже часто можно различать начатки и борьбу этих двух культур.

Ленинская концепция двух культур может помочь нам и в изучении ряда жанров. Могу привести в качестве примера такой жанр, как вестерн, который иногда целиком относят к массовой буржуазной культуре. Но сегодня стало очевидно, что помимо начала буржуазного вестерн отражает и определенные моменты демократической культуры. Для США этот жанр во всяком случае был очень важен именно своим демократизмом; лучшие его образцы, в частности, сыграли свою роль в правильном

* В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. 49, стр. 329.

* «Искусство кино», 1975, № 4.

осознании некоторых сторон в истории Америки. Я думаю. поэтому, что в современном американском прогрессивном искусстве есть и демократический вестерн, в котором содержится критика буржуазных нравственных догм, во всяком случае некоторых из них.

Еще одна проблема, которую я хочу поднять: необходимо изучать связи зарубежного кино с философией, в том числе с различными модными западными философскими концепциями. Нельзя недоучитывать влияние фрейдизма, экзистенциализма, неофрейдизма на современный кинематограф. Нельзя забывать и другие течения. К сожалению, у нас мало работ, посвященных анализу связи идеалистической философии и буржуазного кинематографа. Между тем совершенно очевидно, что буржуазная философия определяет иногда не только содержание и структуру фильма, но даже его стилистику, а некоторые фильмы являются «калькой» определенных философских концепций.

За последнее время вообще сузился фронт работ, посвященных теории кино (я имею в виду, главным образом, теорию зарубежного кино). Мало кто занимается критическим анализом современных теорий кино. Тогда как просто невозможно говорить о современном западном кино, не учитывая теоретических основ зарубежного киноведения. Сейчас, как известно, очень сильно влияние на теорию кино структурализма, семиотики. Происходит явление, которое у нас совершенно не исследовано — слияние структурализма и неофрейдизма; последние работы американских и французских теоретиков кино основаны как раз на таком слиянии.

Нам нужно будет проанализировать влияние на современный кинематограф целого ряда массовых, социально-политических течений, таких, как рабочее, молодежное, национально-освободительное движения. Рассмотреть мировой кинематограф под этим углом зрения.

Учитывая, что журнал «Искусство кино» стал сейчас пионером в постановке ряда методологических проблем киноведения, было бы важно, чтобы в нем появились статьи и на эти темы также.

В. И. Божович

Активность наших киноведов за последние годы значительно возросла, создан новый киноведческий центр — Институт теории и истории кино, расширился фронт киноведческих исследований. Естественно, что в этих условиях особенно большое значение приобретает вопрос о направлении и методологии исследований зарубежного кино. К сожалению, секция критики нашего союза за последнее время не дала себе труда собирать киноведов для обсуждения вопросов этого рода. Тем более отрадно, что журнал «Искусство кино» проявил инициативу, взяв на себя организацию обсуждения этих вопросов. Хочется надеяться, что это совещание не будет последним.

Я хотел бы поддержать прозвучавшее здесь требование более строгой научности, более строгой методологической направленности в нашей работе. В этом смысле я готов присоединиться к статье К. Э. Разлогова, хотя мне трудно согласиться с ним, когда он указывает адреса — где следует искать беллетристичность, а где строгую науку. Вряд ли нужно доказывать, что избрать книгу М. И. Туровской в качестве отрицательного примера было более чем странно, потому что среди тех, кто давно и систематически работает в области киноведения, вряд ли найдется много авторов с таким строгим аналитическим подходом, каким как раз обладает М. И. Туровская. А то, что она пишет не скучно, не наукообразно, а живо и очень увлекательно, никак нельзя счесть недостатком. Ей свойственны нестандартный ход мыслей, нестандартная манера изложения, она умело использует монтаж как прием композиции. Вряд ли в этой аудитории надо доказывать, что монтажный прием сам по себе вовсе не противоречит строгой научности.

Нередко приходится сталкиваться с тенденцией, когда необходимость выбрать какой-то участок исследования, ограничить его поле трактуется как субъективность, или даже субъективизм. Между тем без такого ограничения не только серьезное научное исследова-

ние трудно осуществить, но даже пути к нему наметить становится невозможно.

Надо бы, думаю я, договориться о том, что в нашем киноведении, наряду с произведениями популярными, публицистическими, рассчитанными на широкий круг читателей, имеют право на существование, более того, обязательно должны быть исследования специальные, выбирающие сравнительно узкий плацдарм, но смело идущие в глубь материала. В истории науки известны случаи, когда серьезные открытия начинались именно с таких как будто бы частных исследований.

То, что я сказал о необходимости специальных углубленных исследований на сравнительно узком плацдарме, не означает недооценки общих проблем, недооценки стремления киноведения выходить за свои пределы, в смежные области, в область философии и социологии. Такое расширение горизонта нашей науки назрело, оно закономерно.

Пришло время внедрения в киноведческие труды углубленного, подлинно научного марксистского социологизма, больше того, я хотел бы подчеркнуть, что задача овладения социологическими методами особенно остро стоит как раз перед нами, искусствоведами, киноведами. Расширяя свой взгляд, обогащая его опытом смежных наук и не ожидая, пока за нас это сделает кто-то другой, другие специалисты, мы должны последовательно ориентироваться в своей работе на данные социологии, использовать ее достижения и открытия.

Когда я говорю об углубленном социологизме, я имею в виду, что социологический подход должен пронизать наши киноведческие исследования на всех уровнях. Нельзя представлять себе дело так, будто социологический подход — это одно, а эстетический — нечто совсем другое; с другой стороны, ошибочно думать, будто борьбу с нашими идейными противниками мы должны вести только в сфере обнаженных идей. И будто, углубляясь в эстетический анализ, мы тем самым уходим от идеологической борьбы.

Возьмем пример Жана-Люка Годара, который в своих первых фильмах зарекомендовал себя как режиссер талантливый, чуткий к веяниям времени, но у которого уже тогда была определенная идейная и эстетическая неустойчивость, анархизм, склонность к сенсационности. Прошло всего несколько лет, и Годар перешел на позиции «левого» авантюризма, маоизма, антисоветизма и при этом потерпел непоправимый урон как художник. В своих демагогических, художественно примитивных фильмах, таких, как «Битва в Италии», «Ветер с Востока», «Правда», он обвиняет Советский Союз в «ревизионизме», объявляет Эйзенштейна родоначальником «ревизионистского кино», а «Броненосец «Потемкин» — «поражением революционного кино», на том, видите ли, основании, что в период его создания Эйзенштейн якобы находился под влиянием «североамериканского империалиста Гриффита» и т. д. и т. п.

Вряд ли стоит здесь доказывать смехотворность выпадов Годара, тем более что это было уже сделано неоднократно на страницах советской печати, вспомним хотя бы статьи, печатавшиеся на страницах «Искусства кино».

Дать отпор Годару на уровне голых, обнаженных идей — задача необходимая, но недостаточная. Необходимо также показать, как ложные идеи, ложные политические установки, проникая в ткань искусства, вызывают ее разложение, распад на всех уровнях, и на уровне стиля в том числе. Вряд ли поэтому было бы разумно расценивать анализ картин Годара также и на уровне стиля как стремление уйти от идеологической борьбы с ним.

Сегодня мы говорим о необходимости углубленного социологического анализа на качественно новом этапе развития нашей науки. У нас ни в коем случае не должен возродиться вульгарный социологизм, что нередко сейчас происходит на Западе. Там сплошь и рядом приходится сейчас сталкиваться с отрицанием художественного наследия, культурных традиций под тем предлогом, что они якобы «буржуазные». Отсюда возникают теории разрушения, «деконструкции» киноязыка. Имеет хождение теория, противопоставляющая политическое искусство искусству как таковому. Такая точка зрения сыграла свою роль в снижении уровня французского — и не только француз-

ского — кино. Был упущен из виду, а порою даже отрицался тот факт, что активная политическая тенденция не отвергает, а наоборот,предполагает реалистическое проникновение в действительность, в глубины характера, в глубины человеческой души. Поэтому-то и приходится вновь и вновь подчеркивать, что подлинное политическое искусство критически использует все завоевания человеческой культуры.

Теперь несколько слов о необходимости комплексного изучения кино.

Было бы чрезвычайно важно и плодотворно рассмотреть генезис кино как нового искусства, вывести его из тенденций, наметившихся у старших искусств на рубеже XIX и XX веков. Иногда мы, современники или почти современники рождения кино, упускаем из виду принципиальное значение того факта, что буквально на наших глазах, впервые за тысячелетнюю историю, в человеческой культуре произошло рождение нового искусства. Ведь в течение тысячелетий человечество обходилось, так сказать, испытанным набором традиционных искусств, и вдруг возникло новое искусство!

Почему это произошло? Только ли потому, что возникли технические предпосылки? Разумеется, нет. Видимо, создалась новая, социально-исторически мотивированная потребность, ради удовлетворения которой и возникло новое искусство.

Мне кажется, в этой связи было бы интересно рассмотреть литературный натурализм как непосредственную подготовку, в известной мере — как предвосхищение киноискусства. Это то, что бросается в глаза. Но вот то, что лежит уже более глубоко. Занимаясь исследованием на французском материале, я убедился, что и в области поэзии на грани XIX и XX веков намечаются такие тенденции, такие процессы, которые непосредственно подводят к кинематографу. как к новому искусству.

В начале нынешнего века старые, традиционные искусства. как бы стремятся выйти за свои пределы. Поэзия стремится к прозе, литература вторгается на территорию живописи, живопись — на территорию музыки; театр стремится довести до крайности сценическую условность (или безусловность). Словом, каждое искусство на своей территории стремится к новому художественному синтезу. Я думаю, что именно в этой потребности в синтезе, в котором раскрылись бы принципы новых соотношений искусства с жизнью, и коренятся причины того, что возникло, утвердило себя в двадцатом веке новое искусство — искусство кино.

Андре Базен называл кино идеалистическим феноменом на том основании, что сначала зародилась идея кино, а затем возникли материальные средства ее реализации. На самом же деле история зарождения и развития кино подтверждает марксистский взгляд, согласно которому развитием искусства движет не техника, а глубочайшие общественные потребности.

Следует ли повторять, что мы, стоящие на позициях диалектического материализма, понимаем, что не может быть в окружающем нас мире ничего застывшего, что мы должны рассматривать кинематографический процесс в непрерывном бесконечном развитии? Казалось бы, это банальность, но тем труднее мне понять, почему в последнее время возникло стремление рассматривать итальянский неореализм как некий предел развития прогрессивного искусства в Италии, и не только в Италии. Я хотел бы подчеркнуть, что я отнюдь не оспариваю и не собираюсь впредь оспаривать огромную историческую роль итальянского неореализма.

Итальянский неореализм прочно вошел в кровь и плоть итальянской культуры, имел широкий и вполне заслуженный резонанс в мире. Но с момента расцвета неореализма как направления прошло свыше двадцати лет, и было бы странно ожидать, что итальянское искусство не будет идти вперед, не будет открывать новых путей, не будет обновлять свою стилистику.

Между тем до сих пор приходится сталкиваться с тем, что даже простая попытка поставить вопрос о путях развития итальянского кино после неореализма уже рассматривается как неправомерная, чуть ли не как идеологический криминал.

В. Е. Баскаков

Среди многих вопросов, поставленных и в дискуссии на страницах журнала «Искусство кино», и в статьях, напечатанных в журнале вне рамок этой дискуссии, как и в выступлениях на различного рода конференциях, состоявшихся за последнее время, возникал вопрос о методологии изучения зарубежного кино. В наиболее острой, полемичной форме его затронул К. Э. Разлогов в статье «Материал, проблематика, методология».

Почему этот вопрос с такой остротой возникает именно сейчас?

Я думаю, прежде всего потому, что сегодня нельзя рассматривать феномен советского кино, феномен кино всего социалистического содружества вне его реальных связей с мировым кинематографическим процессом. Подобно тому, как социализм сегодня влияет на все мировое развитие, так и кинематограф социализма, его идейный и художественный потенциал, влияет на мировой кинематограф — и непосредственно и опосредованно. Далее. Совершенно очевидно, что многие художники буржуазного мира ищут, часто мучительно и противоречиво, альтернативу буржуазному сознанию и буржуазному искусству; то, что оно зашло в тупик, в своем большинстве они ощущают сейчас достаточно остро. Это тоже нельзя не учитывать при обсуждении интересующего нас вопроса.

С другой стороны, зарубежный кинематограф тоже надо изучать в связи с теми процессами, которые происходят сейчас в общественной и идейной жизни всего человечества, когда социализм стал главным фактором общественного развития.

В ходе дискуссии возникал вопрос о способах такого изучения. Я не буду детально говорить об этом, скажу только, что для осмысления явлений зарубежного киноискусства можно использовать самые разные критические жанры, в том числе и жанр эссе, который К. Э. Разлоговым был взят под сомнение. Жанром эссе, как известно, пользовались и критики литературы, которые и в этом жанре также сохраняли свою позицию, умели определять сущность предмета, о котором они писали. Блестящие эссе писал Горький. В жанре эссе выступали Эйзенштейн и Пудовкин, а также многие другие известные критики и теоретики кино. Другое дело, что мы в каждом отдельном случае вкладываем в это понятие. Необходимо, чтобы в эссе была видна общественная суть того, что является предметом рассмотрения. Но вместе с тем — и здесь правы товарищи, которых не удовлетворяет положение дел в исследовании кино зарубежных стран, — нередко поверхностный эссеизм, то есть тот описательный подход к явлениям кино Запада, который присущ некоторым работам, появившимся за последнее время, как бы подменяет серьезные исследования. А между тем нам крайне необходимы именно серьезные и обстоятельные труды, способные проникать в идейно-художественную сущность предмета; таких исследований нам сейчас ощутимо не хватает. Что же касается эссеистики — в дурном понимании этого термина, — то такая эссеистика нередко просто дезориентирует читателя. Описательный, поверхностно импрессионистический подход к сложным явлениям искусства не может помочь познать их сущность, смысл противоречий таких, например, художников, как Феллини, Антониони и другие.

Ну как, скажем, не имея четкой методологической позиции, понять и осветить творчество такого художника, как недавно ушедший из жизни Пьер Паоло Пазолини, что о нем можно написать? Изложить, даже с литературным блеском, содержание его фильмов? Но каждая картина Пазолини чуть ли не принципиально отличается от предыдущей. Полны философских, идеологических противоречий и его яркие, темпераментные статьи. Как же можно понять Пазолини, не охватывая проблем политики, социологии, истории Италии? Как можно писать о Пазолини, не затрагивая деятельность Коммунистической партии Италии последних лет, не анализируя влияние на художника марксизма, а, с другой стороны, влияние так называемого «фрейдомарксизма», бывшее в определенные периоды в развитии Пазолини особенно глубоким?

Я упомянул Пазолини, поскольку его творчество и его жизнь закончились и стоит задача осмыслить эту крупную фигуру мирового кино в целом. Пазолини до боли сердечной ненавидел буржуазию и ее культуру. Но он был не только обличителем, но и жертвой буржуазного сознания, из пут которого ему так и не удалось вырваться. Влияние идеалистической философии осложняло путь художника. Он одинаково поклонялся Марксу, Христу и Фрейду — и это, конечно же, роковым образом осложняло его позицию и его творчество, хотя он голосовал за коммунистическую партию и страстно желал крушения буржуазного строя.

Я не собираюсь давать здесь подробную оценку сложной и противоречивой фигуры талантливого итальянского художника — это предмет специальных исследований. Я коснулся его имени только потому, что хотел еще раз подчеркнуть, как важно, анализируя творчество деятелей зарубежного кино, не впадать в описательность, а брать художников и их фильмы в сложных связях с историей, философией, национальной культурой.

В ходе дискуссии, которая проходила на страницах журнала «Искусство кино», была затронута проблема народности применительно к зарубежному кинематографу. Это сложная проблема, и нашей наукой она разработана еще недостаточно. Дело в том, что в ряде статей, начиная с конца 50-х годов, в зарубежной, да и в нашей критической литературе возникла терминологическая путаница. Кино коммерческое обязательно стали связывать с реакционными тенденциями, хотя коммерческими — если понимать под этим словом зрительский успех — были и Чаплин, и Р. Клер, и американские режиссеры критического реализма. Вместе с тем некоммерческое и элитарное искусство во многих статьях всегда отождествлялось с прогрессом, хотя в ряду элитарных фильмов находили себе место произведения декадентские, а нередко и открыто антикоммунистической ориентации.

Терминологическая путаница стала еще более очевидна, когда то искусство, которое обычно было принято считать «потребительским» и «коммерческим», вдруг стало впитывать в себя теоретические установки фрейдизма, неофрейдизма и, наконец, в последнее время — «левого» фрейдизма. А искусство, которое по многим признакам казалось элитарным, содержало в себе и сложный ассоциативный монтаж и приемы «антифильма», стало ориентироваться на политические настроения многомиллионной демократической зрительской аудитории.

Попробуем заглянуть в историю освещения зарубежного кино нашим советским киноведением. Известно, что Эйзенштейн, Пудовкин, Кулешов, Юткевич в 20—30-х годах много писали о зарубежном кино и при этом не делали тайны из того, что за творческим опытом они нередко обращались к Гриффиту и Форду, к Чаплину и Рене Клеру. Они писали о зарубежном кино серьезно, вдумчиво, конструктивно, не сбиваясь с четких классовых позиций. Но можно ли себе представить, чтобы они оценивали творчество своих зарубежных коллег, исходя только из критериев «элитарности» и «массовости»? Нет, конечно. Потому что и Клер, и Форд, и Чаплин были режиссерами, фильмы которых, как я уже говорил, ориентировались на самую массовую зрительскую аудиторию. И в то же самое время родоначальники советского кино с гневом и презрением писали о рыночной буржуазной продукции, отравлявшей сознание масс.

Ленинская теория двух культур всегда была и остается сейчас единственно верным компасом, единственно надежным ключом для изучения зарубежного искусства.

Буржуазный мир противоречив. Противоречиво и искусство капиталистических стран. В одной из статей начала 60-х годов я применил термин «диффузия», которая, по моему мнению, именно тогда стала характерной для ряда крупных явлений зарубежного кинематографа. Употребляя этот термин, я имел в виду взаимопроникновение элементов, которые были присущи прежде только так называемому «элитарному» искусству, и элементов, присущих структуре «массового» искусства.

Я выдвинул этот термин потому, что, с моей точки зрения, такой подход, когда прогрес-

сивность всегда уравнивается с элитарностью, а массовость — с непрогрессивностью, полностью себя изжил и опровергнут практикой западного кинематографа. Не забудем и о том, что такой подход свою исходную точку имеет в творчестве ряда влиятельных буржуазных философов, и прежде всего Адорно, который исследовал механизмы разлагающего воздействия буржуазной массовой культуры на общественное сознание, но находил выход из этой зорко подмеченной им ситуации в искусстве элитарном, рассчитанном на избранных.

Вообще, я думаю, что понятие элитарности применительно к кинематографу можно использовать только с большими оговорками. Дело в том, что кинематограф, в отличие от живописи, музыки, даже литературы, потребляется лишь в массовых зрительских аудиториях, и от этого уйти нельзя. Речь может и должна идти, следовательно, не о массовом и элитарном, а о реакционном и прогрессивном кинематографе в разных его ипостасях.

Далее. Для существующего положения дел в зарубежном кино весьма характерна своеобразная «смена вех» в творчестве многих художников. Если в 50-х годах почти все видные деятели зарубежного кино — те деятели, о которых писали и мы в своих статьях, — находились под влиянием экзистенциалистской философии, то в конце 60-х — начале 70-х годов и теория и практика кинематографа оказались в большой зависимости от леворадикальных теорий. Объяснить этот переход не так просто. Здесь сказались разные факторы. Прежде всего — могучий рост сил социализма, международного коммунистического движения, распространение его идеологии, чего не могли не почувствовать художники буржуазного мира, хотя и реагировали они на это явление поразному, порой весьма противоречиво и непоследовательно. Деятели кино стали прислушиваться и к молодежным, студенческим бунтам, к расовым конфликтам. Сказалось и разочарование очень широких кругов буржуазной интеллигенции в перспективах буржуазного образа жизни, буржуазной культуры, буржуазного правопорядка. На повестку дня встал поиск альтернативы буржуазности.

Некоторые влиятельные деятели зарубежного кино, не захотев связать себя с коммунистической партийностью и борьбой рабочего класса за переустройство мира, увлеклись мелкобуржуазным бунтарством. Это заводило их в творческие тупики. Интеллигенция почувствовала себя неуютно в обществе, где еще недавно она так хорошо себя чувствовала, и ряд буржуазных кинематографистов перешел в лагерь критиков капиталистического образа жизни.

Этот поворот нередко носил характер весьма и весьма трагический. Известно, например, что Годар сделал ряд открытий в области монтажа. Но поворот к маоизму, антикоммунизму роковым образом повлиял на характер его творчества, понизил его художественные потенции во много раз. Иные художники, на словах порывая с буржуазностью, стали «сокрушать» буржуазный мир изощренным сексуальным эпатажем, попали под влияние идей «левого» фрейдизма, связанных с работами Вильгельма Рейха, с его теориями «сексуальной революции».

Но поиски альтернативы буржуазному сознанию повели очень многих художников и по другой дороге — к гуманизму и реализму, и это весьма симптоматично.

Я думаю, что нам необходимо особенно внимательно изучать такие явления для того, чтобы осмыслить и по возможности прогнозировать те сложные повороты, которые могут быть у художников большого дарования; для того чтобы видеть, как, освобождаясь от идеалистической философии, они приходят к гуманизму и реализму. Такого рода повороты можно наблюдать в творчестве Куросавы, Феллини, Антониони. Эти художники, каждый по-своему, с разной степенью понимания задач, стоящих перед искусством в нашу эпоху, в последних своих фильмах сделали большой шаг в сторону реализма и гуманизма.

В. И. Божович затронул в своем выступлении вопрос о неореализме. В связи с этим я также хочу сказать несколько слов. Дело не в том, что неореализм нельзя критиковать, хотя неореализм действительно был единственным прогрессивным течением в запад-

ном искусстве своего времени (конечно, в нем существовали разные явления, более талантливые, менее талантливые, с большей и меньшей глубиной освоения действительности, на некоторых художников-неореалистов влияла идеалистическая философия) и как течение в условиях буржуазной действительности он не имел прецедентов.

Дело и не в том, что после того, как неореализм «закончился», не появилось больше фильмов талантливых и прогрессивных. Да, такие фильмы появлялись и в Европе, и в США, и в Японии. Тем не менее, и сейчас сам феномен итальянского неореализма заслуживает активной поддержки, требует, как это ни странно, защиты, потому что в начале 60-х годов — с легкой руки многих итальянских критиков — это течение было подвергнуто сокрушительным нападкам, оно было как бы сброшено с пьедестала. Стали даже говорить, что неореализм был всего лишь несостоявшейся попыткой группы идеалистов сказать что-то свое или что, в лучшем случае, неореалисты унавозили почву, на которой потом появились другие, более ценные явления. Эти концепции в какой-то мере повлияли и на часть нашей критики.

Не умаляя последующие прогрессивные явления и процессы в кино, я думаю поэтому, что нам ни в коем случае не следует умалять историческое значение неореализма.

В своей статье «Неореализм сегодня», напечатанной года три назад в «Искусстве кино»*, я полемизировал с теми, кто хотел бы подойти к фильмам неореализма с некоей абстрактной меркой и в какой-то степени умалить историческое художественное и идеологическое значение неореализма во имя утверждения явлений, появившихся позже. В этом был пафос моего выступления в ту пору, а не в том, что неореалистам была известна истина в последней инстанции и их фильмы, дескать, во всем безупречны. Мне просто хотелось во весь голос сказать, что неореализм занял свое прочное и незыблемое место в истории кино. И то, что сейчас многие национальные кинематографии капиталистических стран возрождаются, ища пути изображения жизни в духе неореализма, весьма симптоматично. Это происходит и в Англии, где в пятидесятые и шестидесятые годы национальный кинематограф по существу был ликвидирован американскими монополиями. Подобные явления появляются в Индии, Иране, где созданы фильмы, противостоящие рыночному потоку «фабрики грез» и близкие по своей стилистике, по духу к неореализму. Влияние неореализма чувствуется и в фильмах американского режиссера Питера Богдановича — «Бумажная луна», «Последний киносеанс». В нашей критике много писали о политических итальянских фильмах Э. Петри, Ф. Рози, Э. Скола, Д. Дамиани, но и их эстетика во многом связана с неореализмом. Это значит, что неореализм как феномен истории прогрессивного мирового кино существует. Существует и зависимость эстетики неореализма от творческих поисков В. Пудовкина, С. Герасимова, М. Донского, от великого искусства социализма.

В ряде советских исследований были осмыслены некоторые зарубежные теории кинематографа. Здесь уже упоминалось, что у нас были изданы и Кракауэр и Базен с высококвалифицированными предисловиями Р. Н. Юренева и И. В. Вайсфельда. Зарубежные теории кино, связанные прежде всего с экзистенциализмом, проанализированы в фундаментальном исследовании В. Н. Ждана «Введение в эстетику фильма». Ряд вопросов, связанных с зарубежными теориями кино, затрагивался в работах недавно ушедшего от нас С. С. Гинзбурга.

В последнее время на Западе возникли новые теории кино, которые влияют на художников. Это прежде всего теория «деконструкции», начало которой положил своими высказываниями Годар. Обосновывая эту теорию, парижские журналы «Кайе дю синема» и «Синетик» в качестве главной идеи выдвинули идею разрушения сложившейся на протяжении восьми десятилетий структуры кинематографа.

Об этой теории нужно говорить, потому что ее появление означает, что в западной кинокритике получили распространение концепции,

* 1972, № 3.

пытающиеся радикальным образом переосмыслить идейно-художественные, социальные и познавательные функции кинематографа. Выдвинутая в названных журналах и подхваченная леворадикальными теоретиками и практиками кино теория «деконструкции», как я уже сказал, предполагает полное разрушение традиционной системы киноискусства. Рассматривая кино лишь как рупор идей, сторонники этой теории отбрасывают образ, характер, считая все это всего лишь «буржуазными атрибутами».

Другая концепция, получившая распространение совсем недавно, стремится истолковать кинематограф как некое «подрывное» искусство, цель которого — перманентное разрушение моральных ценностей и «сегодняшних» убеждений, то есть всего того, что создатели этой концепции именуют «стереотипами» и «мифами». Среди основателей этой концепции американский критик Фогель и некоторые критики, близкие к так называемому «подпольному» кино, к практике «контркультуры».

Вся история мирового киноискусства в представлении этих теоретиков — это перманентное противоборство с запретами — в изображении секса, насилия, сцен рождения и смерти — и цензурой. Борьба с этими «табу» якобы и составляет тайную пружину развития кинематографа, который на каждом историческом этапе подрывает и разрушает господствующую в данном обществе мораль и «нравственные стереотипы». Далее, вполне в духе теорий «сексуальной революции», проводится мысль о том, что кино, утверждая сексуальную вседозволенность, якобы «подрывает» господствующие в обществе социально-политические структуры.

Итак, сторонники «деконструкции» призывают отказаться от познавательной и образной сущности искусства. А сторонники теории кино как «подрывного» искусства стремятся превратить его в средство разрушения ради разрушения без какой-либо идейно-художественной или социально-политической программы. Ясно, что это две грани одного явления, связанного с кризисом буржуазного сознания, с попыткой, прикрываясь «левой» фразой, уйти от реалистического отражения действительности.

Создатели и адепты новых, «ультрареволюционных» теорий кино, по существу, игнорируют истинно революционное искусство. Для них не существует феномена советского многонационального киноискусства (делается исключение для нескольких фильмов 20-х годов), кино стран социалистического содружества, прогрессивного реалистического кинематографа капиталистических стран.

И теория «деконструкции» и теория кино как «подрывного» искусства одинаково связаны с «левым» фрейдизмом, который в последнее время повлиял на некоторых крупных художников. Ведь не только в «Ночном портье» Лилианы Кавани, но даже в фильмах Б. Бертолуччи «Стратегия паука» и «Конформист», где есть антифашистский пафос, в то же время отчетливо чувствуется и влияние «левого» фрейдизма; не случайно фашизм связывается там с садо-мазохистским комплексом, якобы изначально присущим человеческой личности.

Многие влиятельные художники зарубежных стран оказались в плену этих ложных теорий. Вместе с тем, и это тоже надо видеть, появляются произведения, авторы которых встают на позиции критического реализма — и в Америке, и в Италии, и во Франции, и в других странах. Это симптоматично и позволяет нам надеяться, что все больше талантливых художников Запада под влиянием общего кризиса капитализма и его идеологии, под влиянием идей социализма будут идти к гуманизму и реализму.

М. И. Туровская

Здесь много говорилось о системном подходе, комплексном подходе к изучению киноискусства, и я думаю, что ни один разумный человек не станет сейчас защищать односторонность или право киноведения оставаться

всегда просто текущей кинокритикой. Это позиция невозможная, нереальная и ненужная. Но иногда мне кажется, что тот пафос, который овладел сейчас киноведением, стремящимся к системному подходу, к выработке всеохватывающего языка описания кинематографа — а кинематограф сложное явление, это и искусство, и массовая культура, и массовая коммуникация, и часть общемировой культуры,— так вот, этот пафос создания абсолютного языка киноведения тоже носит несколько утопический и несколько запоздалокартезианский характер. В то время как в точных науках, за которыми мы, как чеховский мужик, опоздавший на поезд, стараемся поспеть, совершаются в высшей степени важные и продуктивные перемены, в наших собственных поисках мы иногда готовы принять наукообразие за саму науку.

Мы думаем, что можно учесть такие исходные условия, при которых кинематограф будет вычислен полностью и до конца. А между тем каждый, кто когда-либо имел дело с кинопроизводством, знает, что предсказать, получится ли, при всех известных исходных данных, хороший фильм, практически невозможно. Так же трудно предвидеть и его судьбу зрительскую и историко-кинематографическую, которая подчас складывается весьма прихотливо (вспомним хотя бы «Балладу о солдате»). Фильм — единица достаточно крупная. Но и на статистическом уровне ничего прогностически достоверного (если не считать чисто коммерческого проката) никто пока не предложил и вряд ли предложит. Достоверной гипотеза становится задним числом, когда «Потемкин» уже стал «Потемкиным», а «Чапаев» — «Чапаевым».

Мы живем в эпоху плюрализма концепций кино, из которых каждая, претендуя на всеобщность, опровергает другую. Это хорошо, хотя, честно говоря, я не очень верю, что со временем они выльются в нечто окончательное: кино меняется, меняются и концепции. Комплексность, наверное, единственный эффективный способ изучения кинопроцесса.

Но все это я говорю в защиту одного жанра, который сейчас, на фоне всеобъемлющих концепций, представляется некоторым моим коллегам индивидуалистическим и ненаучным, А с моей точки зрения, именно в силу отсутствия заранее заданной всеобъемлющей киноведческой концепции он-то как раз и имеет существенное значение для науки. Я говорю о жанре эссе.

На мой взгляд, кинематографу обязательно требуется и та эмпирическая работа повседневного наблюдения, которая не сводится к текущей кинокритике, но непременно включает в себя эссеистику. Именно жанр эссе впоследствии даст возможность сделать ряд логических выводов в новых методиках — я всегда буду рада познакомиться с такими методиками. Но они едва ли смогут заменить эмпирические, эссеистические наблюдения, которые иногда именно в силу своей эмпиричности, неподвластности стереотипу способны выйти за общепринятый логический ряд и обнаружить что-то новое.

Мне кажется даже, что описательные жанры иногда несут и другую, не только описательную, функцию в комплексном изучении искусства. Ведь комплексность должна означать соединение разного типа поисков и разного типа описаний. Но жанр эссе есть жанр не просто описательный, личностный, но еще и жанр поисковый, и в этом его ценность.

Приведу недавний и всем знакомый пример: Маршалл Маклюэн. Чем тотальнее он хочет сделать свою концепцию истории как историю средств коммуникации, тем она становится уязвимее. Но его знаменитое эссе под броским названием «Medium is the Message» («Сообщением является само средство») действительно содержало в себе новую точку зрения на всю систему восприятия современного человека, связанную если не с заменой, то во всяком случае с сосуществованием прежних, письменных форм коммуникации и широчайшего, все расширяющегося потока аудиовизуальных средств. Действительно, главным «сообщением» телевидения является само новое средство сообщения, изменяющее привычные формы восприятия. И пройти мимо этой новой постановки вопроса в эссе Маклюэна означало бы проявить очередную недальновидность.

Другой менее популярный пример на ту же

тему — эссе известного немецкого философа, примыкавшего к марксизму, Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Беньямин почти сорок лет назад предложил постановку вопроса о кино, которая еще и сейчас остается новой и оригинальной. Он поставил вопрос нетрадиционным образом: не о том, искусство ли кино (а ныне и телевидение), а наоборот: что происходит в сфере традиционных, автономных искусств с появлением искусств технических (для автономных искусств он впервые сформулировал понятие «ауры») и как это новое положение дел отражается на функции всего искусства в целом — в обществе. Постановка вопроса, на мой взгляд, имеющая фундаментальное значение и открывающая перед нами очень большие возможности, несмотря на беглую, эссеистическую форму, свойственную Беньямину, и некоторую поспешность сделанных им выводов. В то же время мне кажется бесспорным, что если бы Беньямин сделал попытку, как это было у Маклюэна, абсолютизации своих выводов, эта попытка привела бы к ряду недоразумений.

В математике сформулирована теорема Геделя о принципиальной неполноте набора аксиом арифметики. Арифметики! Она утверждает, что «для порождения всех истинных высказываний о целых числах нужно бесконечное количество новых идей». А мы имеем дело с кинематографом. Попытка создать полный набор аксиом кинематографа мне представляется довольно наивной. Короче — я за систематику, но и за свободный поиск в теории искусства и в искусстве теории.

И еще одно. Разумеется, комплексность, к которой мы все стремимся, не должна пренебрегать тем, что накоплено смежными науками: специалисты в области других наук могут много нового и интересного предложить киноведению, но при этом они не становятся киноведами.

В смежных науках опыт кино может быть подвергнут формализации, но, я думаю, наш собственный язык при этом не может быть вытеснен никаким иным языком из тех, которые могут быть предложены нам смежными науками. Язык искусствоведения — это в значительной степени язык самого искусства, о котором — охваченные погоней за терминологией — мы подчас забываем.

Итак, двигая нашу методологию вперед к науке, не надо забывать, что первородно для нее все же искусство и что, проникая друг в друга, они друг друга не заменяют и не отменяют.

К. Э. Разлогов

Здесь уже было высказано много оригинальных и ценных мыслей о возможных путях разработки методологических проблем марксистского киноведения. Были высказаны и дискуссионные положения, на современном этапе развития киноведения представляющиеся неизбежными.

Об этом говорит и то особое внимание, которое вызвали сегодня статья М. С. Кагана по теории информации, а несколько ранее — интересная дискуссия по семиотике кино, организованная редакцией журнала «Искусство кино». В ходе всех этих споров не случайно столкнулись взаимоисключающие точки зрения: проблематика все еще недостаточно изучена, и разговор поэтому нуждается в продолжении.

На перепутье нескольких отраслей знания оказываются и современные теории культуры. Социокультурный контекст, определением которого закончил свое рассмотрение системы наук об искусстве М. С. Каган, действительно, является одним из важнейших моментов, необходимо требующих учета при исследовании кинематографа. Не претендуя на исчерпывающее его рассмотрение, мне бы хотелось подробнее остановиться на значении теоретического анализа западной культуры для изучения тех сложных кризисных явлений, которые свойственны экрану капиталистических стран практически на всех этапах истории кино.

«Западная культура» в нашей литературе определяется не столько географически, сколько социально-политически: как культура развитых капиталистических стран (предметом особой дискуссии тут может быть положение Японии, цивилизация которой, безусловно «восточная» по своей природе, в послевоенные годы оказалась подверженной все нарастающим процессам капиталистической интеграции).

Целостность западной культуры относительна. С одной стороны, для нее характерно расширение контактов в области культуры, ставшее вообще неотъемлемой чертой современности. Одним из важнейших его следствий явился и неуклонный рост влияния социалистического (в первую очередь — советского) искусства и, в частности, киноискусства, все чаще пробивающего себе дорогу не только на экраны международных фестивалей, но и к массовому зрителю капиталистических стран. Конечно, желаемое здесь не следует выдавать за действительное — продвижение советских фильмов за рубеж сопряжено с серьезными трудностями; тем более важно подчеркнуть, что необходимым условием успеха на этом направлении является повышение качественного уровня отечественных произведений, систематичность, настойчивость и реализм во всей нашей работе, без чего просто нельзя будет преодолеть противодействия со стороны определенных кругов стран Запада. Здесь открывается широкое поле деятельности и для киноведов, работа которых может привести и к практическим результатам. Другими словами, исследование социокультурной конъюктуры должно в конечном счете помочь нам найти новые формы и методы действенной пропаганды советского киноискусства. Поэтому мне кажется бесспорной мысль, высказанная здесь Р. Н. Юреневым,— всеобщая история кино немыслима без советского кино как важнейшей составной части мирового кинопроцесса.

Вторым существенным «внешним» аспектом является отношение западной культуры к культуре развивающихся стран Азии, Африки и Латинской Америки, для которых характерно большое разнообразие конкретных политических систем, национальных традиций, различная степень резистентности к воздействию с Запада во всех областях жизни. К сожалению, в ходе дискуссии не было выступлений, в которых специально рассматривались бы те специфические методологические проблемы, которые встают при анализе киноискусства так называемого «третьего мира». А между тем было бы очень важно особо подчеркнуть значение обратного влияния культуры «третьего мира» на развитие кино. Обычно считается, что оно невелико. Однако это верно только по отношению к буржуазной «массовой» культуре. Что же касается широких слоев гуманитарной интеллигенции, то здесь прослеживается очевидная тенденция ко все более пристальному вниманию к искусству стран Азии, Африки и Латинской Америки. Это, на мой взгляд, объясняется предрасположенностью западной культуры к определенным воздействиям (в достаточно широком диапазоне: от моды на экзотику через этнографизм к осознанию особого места «третьего мира» в идеологии «новых левых»), в значительной мере обусловленным кризисом ее внутренних ресурсов.

Поэтому несколько снисходительное отношение, проскальзывающее иногда в наших статьях о фильмах из развивающихся стран, представляется анахронизмом, ибо оно не учитывает ни своеобразия той или иной культурной традиции (от которой критик чаще всего абстрагируется), ни того бесспорного факта, что лучшие из этих произведений служат источником не только нового социального знания, но и нередко художественного языка, способного плодотворно воздействовать на более зрелые художественные системы, по традиции (не всегда обоснованно) считающиеся и более совершенными. Наша государственная политика, отражающаяся, в частности, в практике проведения международных кинофестивалей в Москве и в особенности в Ташкенте требует более внимательного отношения к проблемам, возникающим в связи с искусством «третьего мира», чем это повелось в нашей кинокритике. Следует также учесть, что у западной культуры и культуры развивающихся

стран есть и зоны пересечения, в первую очередь на американском континенте, где сменяемость политических систем (а вместе с ними и культурных ориентаций) очень велика.

Что касается «внутренней» структуры западной культуры, то тут взаимодействуют как бы две противоположные тенденции (в иной форме характерные и для экономики капитализма). С одной стороны, объединяющая, интегрирующая, в своей основе коммерческая, в области кино проявляющаяся в монополизации промышленности и проката со стороны американского капитала и в соответствующей эстетической унификации. С другой стороны, разделяющая, дифференцирующая, базой для которой служит не только своеобразие каждой нации, но и специфические традиции, а также некоторые региональные особенности. Водоразделы иногда пролегают даже внутри отдельных стран. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к киноискусству Канады, где своеобразие квебекской школы открыто противостоит конформизму англоязычных фильмов, следующих в фарватере Голливуда. Среди областей Италии особого внимания заслуживает Сицилия, ставшая благодаря мафии родиной одного из «мифов XX века», вышедшего далеко за пределы ее границ, о чем свидетельствует и «седьмое искусство». Я имею в виду мафию как особую социальную проблему, представленную в форме определенного «тематического блока» в современном итальянском кино.

И все же несмотря на дифференцированность западной культуры и вызванную внутренней нестабильностью нарастающую подверженность воздействия извне, база для ее теоретического рассмотрения как целостной системы остается — это обеспеченное капиталистическим способом производства господствующее положение буржуазной культуры Здесь уже много говорилось о том, что основой любого марксистского исследования кинематографа стран Запада является ленинское положение о борьбе в условиях капитализма двух культур — буржуазной и демократической. В этой связи я хотел бы подчеркнуть: главная проблема состоит тут в том, чтобы осознать специфику применения этого общего принципа к конкретным фактам или теориям, в том числе и в области кино.

В первую очередь следует разграничить два аспекта. Первый — определение места средств аудиовизуальной коммуникации (в частности, кинематографа и киноискусства) в системе культуры. Эту проблему надо рассматривать с позиций социологии, особое внимание уделяя коренному различию тенденций развития в условиях капитализма и социализма. Поэтому я не могу согласиться с прозвучавшей здесь мыслью, что киноведение должно быть только искусствоведением. Коль скоро кино — это средство коммуникации, функции которого отнюдь не исчерпываются художественным творчеством, перед киноведами стоит задача исследования всего множества реальных (и возможных) форм использования не только кино, но и телевидения, видеокассет, голографии и других средств аудиовизуального общения. Эта проблематика является средоточием большого количества противоречий, с которыми мы очень часто сталкиваемся, но преодолеть их оказываемся не в силах, поскольку остаемся в плену только искусствоведческих представлений.

Если же говорить о будущем, то, по-моему, более оправданным могло бы явиться создание комплексного научно-исследовательского института средств массовой коммуникации с отделом, занимающимся изучением эстетических проблем, нежели нынешний вариант, когда изучаются только кинофильмы, а все другие аспекты, о которых здесь говорилось, изучать некому.

Специфически искусствоведческим, на мой взгляд, является второй аспект взаимообусловленности культуры и кино — исследование сложной сети конкретных связей каждого явления (фильма, творчества режиссера, направления, национальной школы) с идеологическими процессами, характерными для стран капитализма. Решение этой задачи, обеспечивающее обратную связь между наукой о кино и теорией культуры, возможно, по-моему, только при условии систематического и многоаспектного сопоставления фактов истории ки-

но с постоянно меняющейся картиной западной культуры и их противоречивым отражением в теориях культурологов. Ведь кризис цивилизации капитализма не случайно выступает в роли своеобразного генератора новых теорий, каждая из которых представляет определенный интерес именно как свидетельство этого кризиса и как таковая нуждается в последовательной критике с позиций исторического материализма, с позиций ленинизма.

Нас, конечно, в первую очередь интересует кинематографический ракурс этой проблематики, а роль кино в каждом случае оказывается различной. При обращении к теориям коммуникации, где кинематограф — лишь одна из многих форм общения между людьми, специфически киноведческая тематика подчинена социальным аспектам распространения информации, анализ которых позволяет опровергнуть западных авторов на их собственной территории. Как раз концепция «элитарной» и «массовой культуры», как уже указывалось, может на материале киноискусства наиболее убедительным образом обнаружить относительный характер культивируемой буржуазной критикой оппозиции. Не менее интересна для изучения проблематика «политического фильма», который заставил западных теоретиков вновь обратиться к проблеме «искусство и идеология», ставшей сейчас предметом острой полемики между марксистами и представителями «левого» радикализма. Последний пример с особой наглядностью свидетельствует о том, что культура в конечном счете является частью более общего политического контекста.

Все это возвращает нас к проблеме применения ленинской теории двух культур к анализу кинопроцесса на Западе. Поскольку все перечисленные теории интерпретируют явления культуры капитализма в русле буржуазного сознания, они не могут служить основным инструментом исследования, а только его дополнительным объектом. Ни одна из предложенных различными авторами типологий («рациональное — иррациональное» у Маклюэна, «массовое — элитарное» у Адорно и Хоркхаймера, «гуманитарное — мозаичнее» у Моля, «культура — контркультура» у Рожака, «подавленное — высвобожденное» в терминах неофрейдизма, «традиционое — авангардистское» в «идеологической интерпретации») не может быть принята на вооружение марксистской теорией, поскольку они отнюдь не накладываются на единственно правильное классовое разграничение буржуазной и прогрессивной, демократической культур.

Вместе с тем, это утверждение не снимает ни оперативно-методологического, ни конкретно-научного значения анализируемых ими аспектов, которые, однако, являются частными, вторичными, подчиненными — по отношению к ленинской теории культуры. В любом из противопоставляемых подразделений мы можем, следовательно, найти (хотя на практике чаще неправомерно отказываемся от сложных поисков, требующих детальной и холодной вивисекции произведений) элементы прогрессивные, по сути своей враждебные капитализму. Однако чаще всего это будут только элементы, ибо капиталистические общественные отношения пока еще обеспечивают в каждой ситуации «победу» буржуазной культуры, даже если они (как «контркультура», как «революционное» искусство в левоэкстремистской трактовке) выступают и как противоположные буржуазии; правящий класс, как мы знаем, обладает способностью «разряжать» и ассимилировать многие из «подрывных элементов».

Конечно, эти общие методологические положения требуют проверки и уточнения на конкретном материале, как требуют проверки и дальнейшей теоретической разработки проблемы изучения кинопроцесса, чему наша дискуссия — и на страницах журнала, и на протяжении этих двух дней — послужит, надо думать, самым активным и продуктивным образом.

А. Михалков-Кончаловский

О правде экрана

Как же все-таки рождается на экране чувство правды, то доверие зрителя к сыгранному актерами зрелищу, к заученным ими чужим словам, к чувствам, которых, быть может, им никогда не приходилось испытывать в жизни? Почему мы проникаемся верой в эту ложь, почему она потрясает нас, исторгает смех и слезы, оставляет незабываемый след в душе? Как искусственный мир достигает истинности искусства?

Похвала документалистике

Недавно мне попалась статья из итальянского журнала «Чинема Нуово», авторы которой вполне убедительно доказывали, что документальное кино — тоже ложь. Они брали для примера документальные фильмы времен Муссолини. В них все вроде бы правда: величественно стоящий на балконе Муссолини, восторженно приветствующий его народ. И в то же время — все ложь. Фашизм живописал свой автопортрет (статья так и называется — «Автопортрет фашизма») теми красками, какие были ему по душе — радужными, приподнятыми. Кадры были документальными, трактовка их — тенденциозной, фальшивой. Так что не могу не согласиться с авторами, утверждающими, что документальный кадр — это лишь средство, заставляющее зрителя настроить себя на то, что перед ним правда.

И все же, думаю, неправильно считать, что нет разницы между игровым и документальным кино, что и то и другое есть «ложь». Естественно, документальное кино не существует без отбора, без монтажа, без образности, рождающейся от столкновения кадров. И все же главная сила документального кино, его истинная поэзия в том, что является его исключительным преимуществом, чего нет ни в одном другом роде кинематографа — в фиксации факта.

Есть такой удивительный мастер фотографии — Анри Картье-Брессон. Сейчас ему уже семьдесят, но он по-прежнему не расстается со своей неизменной «леечкой», повсюду ее носит, его рука буквально срослась с ней. Этот человек посвятил жизнь тому, чтобы создать не только определенную школу в искусстве документальной фотографии, но провести в нем целую оригинальную концепцию. Скажем, он не позволяет себе как-либо выкадровывать свои фотографии, укрупнять какие-то их детали в качестве самостоятельного снимка, срезать края. Он считает, что его фотография являет собой произведение искусства только в том виде, в каком была зафиксирована. Без какой-либо организации жизни перед камерой. То, что влезло в кадр, и есть, грубо говоря, композиция. Картье-Брессона волнует прежде всего факт. А схватить этот факт он умеет потрясающе. И в портретах его такое поразительное открытие психологии человека! Такая глубина и умение видеть!

Есть фотографы, которые великолепно умеют снимать салонные фото, рекламу, обложки модных журналов — портреты, натюрморты. Все с изысканным вкусом, все красиво, точность формы, свежесть видения. А есть фотографии, снятые довольно посредственно, невыразительной длиннофокусной оптикой, с грубым крупнофактурным зерном, иногда даже вне фокуса, смазанно. И они потрясают. Потому что за ними факт, событие. Так снято, допустим, убий-

---

Главы из будущей книги

ство Кеннеди. Так сняты многие сенсационные кадры, обошедшие весь мир.

Если попытаться перебрать в памяти все документальные фильмы, какие можно вспомнить, то среди них окажется совсем не так уж много интересных. В мировом кино буквально наперечет документалисты, делавшие свои картины на уровне большого искусства. Не думаю, что в художественном кино люди талантливее — просто напросто в документалистике работать труднее.

В художественном кино режиссер имеет возможность организовывать жизнь. Он может собрать в группу знающих, профессиональных сотрудников, пригласить опытных, «самоигральных» актеров, и они все сделают сами, без режиссера. Можно припомнить немало картин, даже отмеченных признанием, сделанных режиссерами вполне посредственными. В документальном кино такое невозможно. Художник там оставлен один на один с жизнью, ему не за кого спрятаться. Он должен быть личностью, индивидуальностью — иначе ничего не получится.

Сегодняшняя техника документального кино — скрытая камера, сверхчувствительные микрофоны и т. д. — дает возможность синхронно снимать, наблюдать героев вблизи, во всех их индивидуальных проявлениях. Мы можем слушать на экране живую, непосредственную речь со всеми шероховатостями и междометиями, с «поэзией случайностей», мы можем видеть, как происходит в человеке зарождение мысли, чувства, как складываются отношения в группе людей. Но кроме этой возможности приближения к факту важна еще мера отдаления от него — мера, дающая возможность осмысливать наблюдаемый материал, соотнести то малое, что схватил глаз камеры, с большим — жизнью страны, мира, с историей.

Соотношение микромира с макромиром, крохотного с большим — это, кстати, не менее важно и для игрового кино. Сценарий Григорьева «Романс о влюбленных» без этого не вышел бы за рамки обычной любовной истории. Самой заурядной.

Метод съемки

«Настоящий взгляд в кино не придумаешь,— цитирую Робера Брессона. — Если вам его удастся поймать и запечатлеть — это чудесно. Чудесное, неожиданное выражение лица...»

Как же добиться на экране такого настоящего взгляда? Если просто попросить актера: «Ну-ка, сыграй мне сейчас жизнь человеческого духа», — ничего ведь не получится, как бы он ни старался. Об этом надо думать задолго до съемки, вести к этому актера издалека, исподволь, чтобы добиться такого неповторимого проявления, и не пропустить — схватить, зафиксировать его.

Бесполезно настаивать на «правильности» какой-либо из существующих методик работы с актером в противовес всем прочим. Единого рецепта здесь быть не может. Характер работы с актером каждый раз зависит от метода, которым снимается фильм. А метод этот каждый раз определяется характером самого фильма. Вообще от умения выбрать необходимый картине метод съемки зависит минимум 40 процентов ее будущего успеха.

Наиболее, в общем, распространен метод, сложившийся в практике 30—40-х годов, когда действие заранее бывало продумано на бумаге, отрепетировано, разведено по мизансцене — полностью готово к моменту, когда его предстояло фиксировать на пленку. На этих принципах живет классическая школа американского кино и вся традиционная режиссура Европы. И у нас эта школа в свое время давала хорошие результаты, хотя в последние годы ее обаяние во многом утратилось.

В общих чертах работа здесь происходит так. Готовый сценарий репетируется с актерами, как пьеса, а потом по частям снимается. Снимают общий план сцены, несколько средних планов, парочку укрупнений и еще несколько планов в резерв, для большей свободы монтажа.

Традиционность такого метода совсем не означает, что он плох или больше уже не годен. И среди недавних картин есть такие, в

которых этот метод дал образцы отличного кинематографа — например, «Бумажная луна» Питера Богдановича.

В 50—60-е годы на смену такой стилистике пришла другая, когда мизансцена обрела гораздо большую сложность и подвижность, когда камера стала следить за перемещением актера, включая в зависимости от необходимости в кадр всю площадку сцены или фиксируя внимание на чьем-то одном лице — одним словом, монтаж сцены вместился внутрь кадра, все смонтировано как бы уже в самый момент съемки (естественно, и такой метод не исключает монтажа, досъемок крупных планов и т. п.). Фильмы Феллини очень часто построены таким образом. Но в принципе и этот метод есть лишь модификация первого, его усовершенствование, вызванное развитием киноязыка. И тут и там мизансцена разведена заранее, отрепетирована, любой из актеров (в идеале) точно знает, что и как он должен сказать и сделать.

Пожалуй, именно с французской «новой волной» в кино пришла новая эстетика — эстетика случайности. Взрыв документализма, произошедший в послевоенном кинематографе, принес на экран аромат непреднамеренности, свободы, импровизации, «хэппенинга».

Вот, кстати, проблема, выдвинутая в связи с этим Франсуа Трюффо: «Один из наиболее интересных вопросов: следует ли продолжать делать вид, что рассказываешь хорошо придуманную историю, которая должна представлять интерес как для кинематографа, так и для зрителей. Либо, наоборот: следует признать, что выбрасываешь на экран черновик фильма, родившегося в мечтах, который помогает нам, то есть людям, продвинуться в развитии не только искусства, но и в познании человеческого существа».

Сам Трюффо считает этот вопрос нерешенным. И, действительно, возможен и тот и другой путь.

Ни в одной из своих картин я не повторял метода съемки. «Первый учитель» снимался жестко — имеется в виду не только жестко фиксированная точка камеры, но и то, что с актерами все было отрепетировано до мелочей. В «Дворянском гнезде» хотелось, чтобы в актерской игре была легкость, акварельность тона — сродни стилистике картины. В «Дяде Ване» мы бесконечно анализировали с артистами каждый поступок, каждый нюанс поведения. «Асино счастье» снималось методом провокаций, импровизации на площадке, когда и режиссер и оператор лишь в самых общих чертах могли представить, что сейчас произойдет перед камерой. Да и актер тоже нередко не знал сам, как поведет себя в момент съемки. А иные и вовсе не знали, что в данный момент их снимают.

Лет десять — или больше — назад мы с Андреем Тарковским размышляли на тему «Что такое киномизансцена?». В этом вопросе мы исходили из стремления полемизировать с Эйзенштейном, утверждавшим, что мизансцена должна выражать смысл происходящего в кадре. В самом примитивном изложении: если на экране царь и подданные, то царь должен возвышаться над ними; если царь унижен, то он, соответственно, должен быть ниже их. Эйзенштейну в этом смысле был свойствен художнический экстремизм, он любил доводить принцип до абсолюта. Он даже заранее рисовал будущий кадр на бумаге, не боясь засушить его.

Мы решили, что надо разрушить эту формальную схему Мизансцена не должна нести никакого априорного смысла — она должна быть красивой по пластике, свободной, запоминающейся. В известной мере этот принцип был проведен Тарковским в «Ивановом детстве». Сейчас, после более чем десятилетнего опыта работы в кино, я понимаю, что и эйзенштейновская мизансцена и наша, как мы тогда ее понимали, в равной мере формальны. Это плод теоретизирования, отвлеченного от своего экранного, чувственно воспринимаемого результата.

Беда многих режиссеров, в том числе и документалистов, что они не могут освободиться от красиво придуманного кадра, от эффектной мизансцены. Скажем, пришла в голову замечательная мысль снять сцену через колесо телеги или через трещины разбитого стекла, и человек уже не может отор-

ваться от своей находки. Он уже не думает о том, какое чувство вызовет такой кадр на экране, нужно ли оно для его рассказа.

Вот в «Асином счастье» я впервые для себя решился отказаться от мизансцены, перестал мыслить кадрами. Эта картина вообще была во многом экспериментом, поиском новых путей, новых языковых средств. Результаты этого эксперимента встретили возражения и разноречия, далеко не все приняли такую деревню, какой мы ее показали, такой способ кинематографического повествования; многих наша картина просто возмутила. Но лично для себя — независимо от итога нашего труда — в работе над «Асиным счастьем» я пришел к целому ряду важных итогов.

Многие сцены снимались спонтанно, скрытой камерой, без всяких заданных актеру мизансцен. Но случайность мизансцены была лишь видимостью таковой. Ведь мизансцена диктовалась сутью действия, теми чувствами, которые переживали актеры перед камерой. Они двигались по велению своей души, и это движение отливалось в мизансцену, так или иначе отражавшую их состояние. Стихийность и логика были, оказывается, здесь заодно.

Работа над «Асей» убедила меня в том, что бессмыслица, графомания снимать фильм по расписанным кадрикам режиссерского сценария: «план — крупный, метраж — 2 м». Сколь бы ни была богата режиссерская индивидуальность, попытка навязать ее обедняет актера. И также — самого режиссера. Ведь главное — поймать «чудесное, неожиданное выражение лица». Не надо вымучивать его из актера. Должно быть оставлено место для случайности: ведь талантливый артист каждый раз играет неповторимо. По-моему, вообще лучше всего, когда актер, приходя на площадку, еще не знает, как он будет играть.

Скажем, во время съемок «Дяди Вани» я много раз приходил на площадку, совершенно не зная: как буду снимать сцену? Что мне делать с актерами?

Поставить Соню у окна? Посадить Елену Андреевну за рояль? Ничего пока не известно. Но есть актеры, есть декорация. Можно попробовать один вариант, другой. Не пытаюсь никак разводить мизансцену — хочу просто создать в декорации жизнь. Предлагаю актерам найти занятие, которое соответствует их состоянию в образе. Смоктуновский сел на стол, стал играть какими-то шариками. Ирина Купченко подошла к букету в вазе, стала перебирать цветы. Но еще ничего не получается. Пробовали так и этак, дурачились. Потом занервничала Мирошниченко. Подошла к окну, говорит: «Чего мы ждем? Надо снимать». Я понимаю, что надо снимать, но как снимать? Уже есть какие-то проблески нужного ощущения сцены, какое-то подобие нужной атмосферы, но все в единый образ еще никак не складывается. Не готово. Оператор махнул на нас рукой и пошел в буфет, потеряв остатки надежды, что сегодня что-то будет снято. А мы все пробуем, прилаживаемся к материалу, нащупываем какие-то живые черточки. Возникают какие-то токи, какие-то связи между людьми в декорации. И вдруг чувствую: сцена ожила. Послал вытаскивать Рерберга из буфета. Говорю ему: «Вот, садись здесь. Сейчас мы для тебя разочек сыграем». Но сам я, не задумываясь о том, подсознательно, уже посадил оператора на точку, с которой, как мне казалось, все видно наиболее выразительно. Это уже был штамп, который я невольно ему навязывал. Но все вроде было достаточно естественно и по игре актеров и по пластике. Рерберг подумал немного, говорит: «Ладно. Давайте снимать».

Стали ставить свет, водрузили камеру на место. Все уже изрядно поустали. Пришел второй режиссер. Я попросил его сделать с актерами еще один репетиционный прогон, а сам ушел отдохнуть в соседнюю комнату — была там в декорации клетушка с какими-то битыми стеклами, ненужной мебелью. Сел в кресло, слышу доносящиеся обрывки разговора. И вдруг совершенно неожиданно для себя начинаю наблюдать за движением мизансцены через щель приоткрытой двери. Точка совершенно случайная, никакой заданности. С нее-то и не видно почти ничего. Видны часть женской руки, актриса, стоящая у окна, потом Смоктуновский прошел через кадр. Какая-то странная жизнь происходит

за дверью. Причем домысливается гораздо больше, чем видно, чем можно было придумать, корпя над режиссерским сценарием для взаимного с плановым отделом самообмана.

За столом такую мизансцену никогда не придумаешь. Ее можно выносить только в результате совместных усилий режиссера, актеров, оператора. Это сложный многоступенчатый процесс: точка съемки отыскивается, когда найдено поведение актеров, поведение — когда родилась атмосфера сцены, атмосфера — когда нащупано внутреннее самочувствие героев, потаенные токи их взаимоотношений. Только в этом непрерывном, требующем полной отдачи процессе выкристаллизовываются глубина и неповторимость жизни человеческой души, ее богатство, раскрывающееся в неожиданности проявлений. То есть, суммируя все сказанное: мизансцена не есть фиксация придуманного режиссером решения. Мизансцена — это процесс.

Импровизация

Проблема импровизационного кинематографа во многом упирается в проблему актера. Речь идет даже не о мастерстве и не о профессии, а о человеческой сути. О личности.

Импровизация дается либо гениально одаренным актерам, каким был Михаил Чехов, к примеру, либо людям, абсолютно раскрепощенным внутренне. Но таково уж свойство русского национального характера — нам чаще свойственна застенчивость, замкнутость. Положить ноги на стол или усесться на тротуар — это для нас почти немыслимая вольность. Может быть, поэтому попытки поставить какие-то эпизоды фильмов в стиле «хэппенинга» так часто оканчиваются у нас неудачей.

Мой опыт работы в таком вот импровизационном ключе связан в основном с фильмом «Асино счастье». Я дал согласие ставить сценарий Ю. Клепикова еще задолго до того, как поехал снимать «Первого учителя». Сценарий мне нравился: за ним виделась обаятельная, нежная картина — история любви. Но когда дело дошло до выбора актеров, я увидел, что все роли словно бы заранее расписаны — это для Мордюковой, это для Рыбникова. Был там и свой дед Щукарь, и свой дед Мазай. И я почувствовал, что если буду снимать профессионалов, не смогу преодолеть ощущения штампа, примелькавшегося «киноколхоза». Мне самому неинтересно будет ставить такую картину, а значит, и зрителям потом неинтересно будет ее смотреть.

Так возникла мысль снимать неактеров. Занялись их поисками. Ассистенты поехали в разные города, деревни искать подходящих людей. Но надо было и подстраховать себя на случай осечки. Пригласили мы Ию Саввину — я с ней до того не был знаком. Говорю: «Ия, разговор начистоту. Если мы найдем неактрису — мы вас не снимаем. Если не найдем — мне бы очень хотелось, чтобы Асю играли вы». Она согласилась. Стали снимать пробы — пробовали много, ей самой это было интересно. И по ходу проб возникла мысль провоцировать актрису прямо в кадре, в момент съемки. У нее, к примеру, была уже срепетированная мизансцена, а я внезапно, из-за камеры, говорил ей: «Ась, поди к двери». Или вдруг спрашивал: «Ася, где соль?» Она отвечала: «Да там, сам возьми», и продолжала игру. И вот эти неожиданные «подсказки», которые я ей подбрасывал, оказывали какое-то возбуждающее действие и на актрису и на меня самого. Появился какой-то азарт, было интересно работать. Я почувствовал, что Саввина реагирует быстро и с удовольствием. Почувствовал, что этот метод таит в себе какие-то интересные возможности.

Потом начались пробы с неактерами. Нашли очень интересных людей, артистичных, раскованных. На роль председателя отыскался талантливый горбун, который и на самом деле был председателем колхоза. Героя сыграл электромонтер из Владимира — замечательная личность. Человек был полнейшей внутренней свободы — ничего не боялся. Он принес в картину какое-то особое дыхание, свою неповторимость.

Для съемки таких актеров не могло быть

никакого апробированного метода — его надо было искать. Собственно, очень важная часть работы над картиной и состояла в мучительном поиске нужного метода.

Скажем, я очень скоро почувствовал, что непрофессионала нельзя снимать одной камерой. Кстати говоря, так лучше снимать и профессионалов Потому что актер, даже невольно для себя, играет, обращаясь к камере. Если ты поставишь его к ней боком, то он все равно постарается повернуться в ее сторону, так и будет играть с перекрученной шеей. А уж если попытаешься поставить его к камере спиной, то начнутся обиды: «Почему меня спиной, а его лицом?» После чего лицо актера каменеет и работать с ним дальше уже невозможно.

Если же поставить две камеры на пространство сцены, актер не знает, какой материал войдет в картину. Он вообще перестает о них думать. А когда на площадке три камеры (чем больше, тем лучше), актер становится еще свободнее. Подсознание вообще перестает работать на то место, с которого снимается сцена. Возникает как бы четвертая стена, о которой мечтал Станиславский. Не знаю, нужна ли она в театре (там, по-моему, актер должен открыто играть на зрителя, играть условно), но в кино, как правило, просто необходима. Актер забывает о рампе. «Асю» мы снимали с двух, по временам — с трех камер. Иногда вторая камера нужна была для чистой видимости, ставили к ней осветителя, который ни черта в этом деле не понимал, просто с озабоченным видом смотрел в глазок. Но эта «лжекамера» производила необходимый эффект — она нейтрализовала для наших неактеров гипноз основной камеры.

Вообще ощущение риска не покидало нас во все время работы. Но иначе тут было нельзя — или пан, или пропал. Были сцены, где мы отказывались от съемки последовательными планами — сначала организовывается один кадр, затем другой, затем третий. Мы организовывали не кадр, а всю сцену, массовое действие, которое иначе просто невозможно было бы снять. То есть, конечно, можно было набрать актеров, развести мизансцену, расставить для фона массовку. Но в этом случае опять получился бы все тот же киноколхоз.

А хотелось ощущения правды, стихийности, подсмотренной живой жизни. Собиралась массовка человек в двести крестьян: надо было снимать проводы, танцевать, петь частушки, надо было как-то затравить общее веселье. Конечно, это было далеко не просто, нам ведь предстояла не хроникальная съемка деревенской жизни, а нечто совсем другое. Люди-то ведь понимали, что они и г р а ю т — играют для кино. В принципе это была игра, выступление, с одной стороны, стихийное, с другой — организованное нами, направлявшееся по заранее продуманному руслу.

Повторяю, при всей спонтанности, случайности такого массового действия, оно было подготовлено, продумано, организовано (режиссура без организации — попросту безобразие). Но был оставлен простор для каждого из участников. Операторы снимали без всякой моей подсказки, я их в момент съемки и не видел. Один сидел высоко — на операторском кране, другой — вместе с камерой был скрыт за брезентом грузовика. То, что они сняли, я увидел только спустя много дней, когда пришел проявленный материал.

Барьер подсознания

Есть такая книга «Искусство быть собой». Написал ее Владимир Леви, психолог, задумавшийся над тем, как помочь своим читателям лучше понять самих себя, расширить их представление о себе как личности, понять свои возможности, научиться управлять своими эмоциями.

Такого рода знание необходимо людям любых профессий. Тем более режиссерской. Тем более — актерской. Можно привести немало высказываний больших мастеров, так или иначе касающихся того же. «Нужно делать до конца то, что хочешь сделать. Если вы человек легкомысленный — снимайте легко-

мысленные фильмы. Не слушайте людей, которые говорят, что вам следует снимать серьезные картины», — говорит Франсуа Трюффо. С другой стороны, нельзя не согласиться и с Ингмаром Бергманом, который видит одну из важнейших функций художника в том, чтобы расширять границы своих возможностей. По-моему, это замечательно верно.

Актерское творчество в очень большой мере зависит от умения правильно определить рамки собственной психологии, собственной индивидуальности. Чем сильнее личность, тем более человек способен расширить эти рамки.

Актеру, впрочем, как и любому человеку искусства, очень часто мешает страх, неверие в свои силы, боязнь, что выбор жизненного пути был сделан ошибочно.

У Леви есть хороший пример, помогающий лучше понять природу такого рода психологического барьера. Допустим, на земле лежит бревно. Каждый без труда может пройтись по нему взад-вперед. Но если приподнять его хотя бы на два метра, не говоря уж о том, чтобы проложить над глубокой пропастью, то для огромного большинства прогулка по нему станет невозможной. В чем дело? Ведь бревно то же самое. Оно не стало ни более узким, ни более скользким. И все это знают. Что же им мешает?

Мешает психологический барьер. Он повышается. Причина в том, что сознание тесно связано с подсознанием. Хотя сознание говорит, что бревно то же самое, что по нему вы только что ходили, подсознание напоминает, что теперь вы можете разбиться. Вы фантазируете, как летите вниз, ломая руки-ноги. Этот страх уходит в подсознание, и оно начинает влиять на всю психику — цепенеют конечности, движения парализуются. Хотя другой человек, допустим, циркач, канатоходец, пройдет по такому бревну, ни секунды не задумываясь.

То же самое и с актером. Он прекрасно играл сцену один перед зеркалом, потом на репетиции, а вышел на сцену — все пропало. Режиссер в панике, бегает за кулисами: «Что случилось? Он вчера все так замечательно играл!» А случилось то же, что при подъеме бревна на высоту — повысился психологический барьер. Появился зритель в зале. Или, что в кино равнозначно такому же барьеру — глаз съемочной камеры.

Чтобы преодолеть подобный барьер — это уже относится к личным качествам актера,— надо тренировать волю, воспитывать в себе характер. Нет людей, не знающих страха, за исключением разве что немногих безумцев. Но победить в себе страх доступно любому самому обычному человеку. Недаром история знает немало трусов, снискавших себе славу великих героев. Скажем, из книги А. З. Манфреда совершенно очевидно, что подчас трусом бывал и Наполеон. Но он был и великим артистом, умевшим скрывать даже свою трусость. Свое малодушие он умел обращать в глазах окружающих в геройство. К примеру, его внезапный приезд в Париж из Египта был попросту бегством. Он оставил армию и обрек своих солдат на верную гибель. Но Париж принял его как спасителя Франции...

Помочь актеру преодолеть психологический барьер — задача, во многом зависящая от режиссера. Вообще в режиссерской профессии немало родственного профессии психотерапевта, психопатолога. Он каждый раз имеет дело с человеческой индивидуальностью — неповторимой, своеобразной. У каждого актера своя мера таланта, ума, внутренней свободы, профессионализма. Чтобы получить необходимый для фильма результат, режиссеру приходится как-то воздействовать на психофизическую основу актера, возбуждать ее, в чем-то менять, провоцировать, стараться полнее выявить человеческую суть исполнителя.

Ну, например, в «Асином счастье» есть сцена, где один из героев, сидя у трактора, рассказывает о своей жизни. У Клепикова был написан монолог, две страницы текста. Конечно, если бы роль играл, предположим, профессиональный артист, никакой проблемы здесь бы не было. Он бы текст выучил, раскрасил искренней интонацией — все было бы очень похоже на правду. Но у меня был

не артист, а простой колхозник, именно тем и интересный, что он был настоящий, из жизни.

Попросил его выучить текст. Он не полснился, выучил. Попробовал его произнести для меня — кошмар! Весь напрягся, глаза стеклянные — невозможно ни смотреть, ни слушать.

«Ну, ладно, — говорю, — это потом. Ты мне лучше про свою жизнь расскажи». И он стал рассказывать — легко, естественно. «Как же, — думаю, — мне его «расколоть», чтобы он и монолог так же произнес?» А от клепиковского текста я здесь отказываться не хотел, там были важные для сценария моменты.

На следующий день опять говорю ему: «Ну-ка, расскажи еще разок про свою жизнь». Он заговорил, я его стал прерывать вопросами: напоминаю про то, что он вчера рассказывал, переспрашиваю какие-то детали. Потом говорю: «Слушай, ты мне будешь про свою жизнь рассказывать, а я тебе буду вопросы задавать, как по сценарию. И ты мне отвечай, как в монологе написано». Короче говоря, мы начали с ним играть в словесный пинг-понг: он мне про себя, а я его втискиваю в сюжет. Спрашиваю, что там случилось с ним на фронте? Где в это время была его жена?

И целую неделю, каждый день часа по два, мы с ним вели такой диалог. К концу он уже сам стал путать, где его жизнь, а где жизнь героя фильма. Все сплавилось в один рассказ, который для него уже был совершенно органичен. Чужая судьба, чужой текст вошли в подсознание. И когда на съемке он сел перед камерой, из него уже ничего не надо было тянуть, все полилось само собой. Мы сняли большой, трудный монолог с единого дубля (вообще на «Асе» дублей у нас было очень мало — два-три и, как правило, все равноценные). Текст словно ожил — он уже не был механически зазубрен, он стал своим; актер принес в него какие-то свои слова, обороты (скажем, вместо «Пермь» он говорил «Пермь — бывший Молотов»), какие-то были случайные придыхания, междометия. Каждое слово звучало естественно, органично.

Что я хочу показать этим примером? Что ощущение правды в игре актера рождается тогда, когда высвобождено его подсознание. Причем чем больше сознательных усилий затрачивает актер в своей работе над ролью, тем шире раздвигаются границы возможностей его подсознания. Он уже не должен думать в момент игры, что и как он делает. Он внутренне свободен. Он может плыть в потоке своей роли, не боясь внезапных препятствий — его подсознание внутренне готово к любым случайностям, к импровизации.

Обо всем этом в последний период своей жизни чрезвычайно серьезно думал Станиславский, работы которого мы, кинематографисты, знаем плохо. Он еще только нащупывал подходы к практическому решению этой проблемы, но всю важность ее понимал прекрасно.

Вот его знаменитое высказывание: «Что» сознательно. А вот «как» — это бессознательно. Вот самые лучшие приемы для охранения творческого бессознания и помощи ему. Не думая о «как», а лишь направлять внимание на «что». Мы отвлекаем наше сознание от той области роли, которая требует участия бессознательного в творчестве».

К сожалению, Станиславский не успел как раз на этом направлении в достаточной мере развить свою замечательную теорию.

Высвобождение подсознательного — в актере, в самом себе — и оказывается всегда самым сложным в процессе работы режиссера над картиной.

Что касается моей практики, то обычно вся первая треть снятого для картины материала бывает у меня полна шлака, рудиментов случайного. Многое потом приходится переснимать наново. Мир картины еще не стал моим миром. Он только вызревает. Но в какой-то момент ты внезапно чувствуешь, что «материал дикой лошади», как точно определил его Айтматов, начинает поддаваться. Он уже не выбрасывает тебя каждый раз из седла. Он уже вошел в тебя, стал частью твоего подсознания. Фильм «пошел».

О профессионализме и профессионалах

И в кино и в театре у нас актерская проблема сейчас стоит со всей остротой. Господство бесформенности в режиссуре, штампа простоты под видом «жизненной правды», невнятного бормотанья вместо культуры речи привели к потере профессионализма. Талантливым актером у нас считается тот, который умеет плакать настоящими слезами. Но это же еще не искусство. Нет ничего проще накачать себя до состояния истерики, но важно-то ведь, чтобы слезы были настоящими в зрительном зале, а не на экране.

Основой воспитания наших актеров является искусство театра переживания, что в целом правильно. Но нельзя забывать и о великой культуре театра представления, о выразительности формы, о пластике тела. Актеры, с которыми Эйзенштейн ставил своего «Мудреца», умели ходить по проволоке, жонглировать, делать кульбиты и сальто. Наверное, сегодня только в Театре на Таганке найдутся исполнители, способные справиться с такими задачами. В подавляющем большинстве наши актеры играют исключительно посредством «мизансцены лица» — культура жеста, пластики в полном загоне.

Актера, в совершенстве овладевшего возможностями своего тела, Таиров сравнивал со скрипкой Страдивари. И, действительно, есть великие мастера, для которых их физическая природа словно бы уже и не ставит никаких преград. Лоренс Оливье может играть и жалкого актеришку в заштатном кабаре и мужественного Отелло, движущегося по сцене со стремительностью черной пантеры. Тембральная красота голоса потрясающа — даже не понимая ни слова по-английски, вы ею покорены и захвачены. Многим же нашим актерам подобные страдивариусовы высоты и не снились. Инструмент, подходящий для сопоставления с их телом, — расстроенная трехструнная балалайка, из которой с трудом извлечешь «чижика-пыжика». Актеры двигаются так, как в жизни привыкли двигаться. Работу с некоторыми просто приходилось начинать с обучения азам сценического движения. Большинство не умеет даже кричать — сразу переходят с дисканта на фальцет. Одним словом, техническая подготовка актеров в наших училищах явно оставляет желать лучшего.

С другой стороны, и режиссеры наши не все могут похвалиться умением работать с актером. Этому толком нас и во ВГИКе не учили, да и в театральных вузах основу основ — систему Станиславского — очень часто преподают люди, далекие от практики, трактующие ее догматически, не способные осмыслить эту великую науку с позиций сегодняшних достижений искусства. А между тем системой Станиславского пользуются во всем мире, и она себя оправдывает прекрасными результатами.

Мы же во ВГИКе всерьез заниматься учением Станиславского считали чуть ли не «дурным тоном». Это был для нас «пройденный этап», «схоластика». Только позже, сняв несколько фильмов, я всерьез занялся системой (занялся потому, что почувствовал необходимость в умении вести разговор с серьезными актерами на уровне их профессии) и понял, что изобретавшиеся мною велосипеды давно уже известны — надо было просто читать Станиславского. Скажем, проблема физических состояний (то есть комплекса психофизических и физиологических ощущений, переживаемых героем в момент действия), которой я очень тщательно занимался на съемках «Аси», как выяснилось, всерьез занимала Станиславского с Немировичем-Данченко в последний период их деятельности. Значит, я многое выиграл бы, если бы догадался вовремя вчитаться в их работы.

Печальное следствие такого вгиковского высокомерия — падение уровня режиссерской культуры. Если сегодня профессиональный, грамотный актер, придя на площадку, спросит: «В чем зерно роли?», то иной режиссер предпочтет взять кого-то другого, кто не станет употреблять старомодные слова: «зерно», «сверхзадача», «сквозное действие», а просто пройдет в декорации от окна к столу, повернется и скажет нужную реплику. Со сво-

ей стороны и актеры тоже уже предпочитают не тратить зря времени на разговоры. Скажем, Грибов, наученный опытом работы в кино, придя в павильон, спешит сказать режиссеру: «Ты сиди, сиди, дорогой. Я тебе сам все сыграю». И ведь для иных режиссеров ничего другого и не надо: актер сыграет, оператор снимет.

А сколько раз приходится видеть, как актера втискивают в чуждые ему рамки образа. Даже сама практика съемок с отметками мелом на полу, по которым актер должен пройти оттуда досюда, а затем к камере на крупный план, по сути, мало чем отличается от методов дореволюционного кино, когда режиссер кричал от камеры прямо по ходу съемки: «Подойди ближе, дыши глубже». Потому что и то и то — одинаковое насилие над живой душой, над свободой актерского самопроявления.

Из-за такой вот практики, из-за возведенного в систему непрофессионализма подчас бывает трудно «реабилитировать» в глазах серьезного, культурного актера режиссерскую профессию. Актер уже заранее настроен на диалог с дилетантом, с человеком, не знающим азов системы, принципов актерского анализа роли. А диалог необходим: ведь каждый — и режиссер и актер — приходит на площадку со своим видением роли, быть может, верным, быть может, ошибочным. Значит, нужно найти какую-то общую, единую позицию, либо хотя бы попытаться понять, насколько разные точки зрения могут сблизиться.

В «Дяде Ване» я хотел снимать Бориса Андреевича Бабочкина, пригласил его на роль Серебрякова. Мы начали репетировать, и по ходу дела я попытался ему что-то подсказать, очень деликатно, со всем почтением к его таланту и возрасту. «Молодой человек, — отрубил Бабочкин. — Вы мне не подсвистывайте. Я со свиста не играю. Я сам». На этом наша совместная работа кончилась. Продолжать ее было бессмысленно, контакта при таком отношении возникнуть не могло.

Нахождение взаимопонимания между актером и режиссером — процесс, начинающийся задолго до съемки, вызревающий в репетициях, в разговорах. Конечно, всякий раз надеяться на то, что такое истинное взаимопонимание возникнет — дело безнадежное: у каждого актера свой характер, своя индивидуальность. Один требует постоянного внимания, другого надо оставить в покое. Одного нужно подогревать похвалами, другого — злить, выводить из себя, вплоть до запрещенных приемов, до оскорблений. И актер охотно «пойдет» на это, потому что знает: иначе у него не получится. Одному необходимо множество репетиций, другой играет только один дубль, весь в нем выкладывается, а на второй уже не остается сил.

Сергей Федорович Бондарчук рассказывал, что так работал Род Стайгер, исполнявший роль Наполеона в картине «Ватерлоо». Когда снималась сцена прощания с войсками, он ушел с площадки, стал где-то в сторонке метаться, биться, что-то кричать, а потом вернулся в кадр, где ему надо было просто стоять и молчать. И в безмолвный кадр он принес такую неповторимость молчания, такой вулкан спрятанных вовнутрь чувств, что накал их сразу же дал кульминацию. Еще раз повторить такое же состояние он уже не мог. Сказал: «Сегодня больше не могу сниматься». И его увезли с площадки. Чтобы уметь так работать, мало просто таланта. Нужна профессия.

Лично я самым лучшим для себя вариантом считаю работу с умным актером. А ведь в профессиональной среде бывает и такое мнение, что актеру ум — только помеха. И, действительно, есть примеры великих актеров, не блиставших по этой части. Уверен все же, что современному актеру необходимо быть интеллектуальным. Ум вовсе не мешает быть и эмоциональным, и искренним, и простым в человеческом общении. Ну, хотя бы Николай Трофимов из Ленинградского БДТ. По внешности — совершенный простак, наивный, бесконечно скромный. И при этом отличный актер — по всему: по складу души, по уровню интеллекта, по умению осознавать суть персонажей, которых он воплощает.

У Трофимова великолепная способность превращать каждую свою работу в произведение ювелирного искусства. Например, в «Мещанах»

он играет птицелова — роль характерная, в пьесе далеко не ведущая. Но силой своего дарования он превращает ее чуть ли не в главную. Причем вовсе не старается «перетянуть на себя одеяло» — он сидит себе в углу сцены (Товстоногов — режиссер опытнейший, точно отводит каждому свое место), занимается своим делом. Но его бытие в образе не прерывается ни на секунду, оно полно глубины, оно раздвигает границы роли.

Иногда смотришь какую-то картину: сценарий унылый, режиссуры словно и нет никакой, актер произносит безжизненные слова и сам он пуст до отчаяния. А рядом — другой актер, и вокруг него, вопреки общей скуке и серости, все живет. Даже бессмысленные слова, которые навязал ему драматург, не вянут. Они нас даже волнуют. Актер наполнил роль собой, аурой свой личности. Мы верим е г о правде, той жизни человеческого духа, к которой о н нас приблизил.

Жизнь в своем многообразии, в бесконечной множественности своих конфликтов, проявлений, возможных путей всегда оказывается богаче любой самой раскованной авторской фантазии. Талантливый, индивидуально яркий актер всегда принесет в фильм больше, чем тот, кто с собачьей преданностью смотрит в глаза режиссеру и пытается повторить все, что тот так замечательно придумал. Процесс общения режиссера и актера — процесс взаимообогащения. Ведь нам только кажется, что мы точно знаем все, чего хотим — потом на съемке выяснится, как много мы еще на том этапе не знаем. Поэтому так важно все, что относится к предварительному кругу работы режиссера с актером — бесконечные мысленные проигрывания сценарных ситуаций, оговаривание придуманного, повторение, углубление, додумывание того, что кажется уже ясным.

В ходе всего этого необходимо понять, как мы относимся к своему персонажу. Это момент важнейший. В современном кино необходима дистанция между актером и его героем — без этого нет искусства. Актер может знать все слабости своего персонажа, и при этом любить его, защищать, ибо иначе тот беззащитен. Или наоборот, показывая все достоинства воплощаемого характера, быть его судьей, взыскательным и беспристрастным. А если сыграть роль впрямую, в лоб, без дистанции, она может показаться назойливым трафаретом.

К сожалению, подготовительный период работы актера и режиссера над ролью в кино чаще всего бывает скомкан по множеству причин. В том числе и потому, что к этому просто серьезно не относятся. Мы вообще относимся к актеру безобразно, потребительски. Что же потом удивляться, что актер приходит на съемку неподготовленным!

Я часто завидую театральным режиссерам — в их работе гораздо больше творчества, чем в нашей. Они дышат с актером одним воздухом, день за днем репетируют с ним на сцене, никто в зале не посмеет нарушить их священнодействия. Театр немыслим без уважения к сцене, к искусству, значит — к актеру. Съемочная же площадка — это всегда гвалт, ор, все ругаются со всеми — осветитель с оператором, реквизитор с ассистентом режиссера, костюмер с актером; актер тут же дозубривает роль и дожевывает бутерброд, а режиссер пытается что-то с ним репетировать — говорить, где стать и куда пойти. Потом раздается отчаянный вопль помрежа: «Тишина!» и возгласы: «Дай светок! Левее лучок!» Наконец замолкают, перед носом у актера хлопают доской и начинается «творчество». Через минуту дубль снят, «творчество» окончено, и опять возникает привычная атмосфера кинематографического хаоса со ставшим нормой неуважением к актерской индивидуальности.

В театре актер еще до спектакля, не спеша, настраивает себя на процесс творчества, а потом, когда закулисная возня утихает и в зале устанавливается благоговейная тишина, выходит на сцену. На протяжении целого акта ничто ему не мешает, не выводит из найденного состояния. В кино же сама внезапность начала съемки, мгновенная перемена всей атмосферы на площадке выбивает актера из самочувствия, которое так мучительно отыскивалось. Он ощущает себя человеком, которого раздетым вытолкнули на улицу, в середину толпы зевак. Он зажимается, все реакции тормозятся, и то, что было найдено на репетици-

ях, нередко исчезает бесследно. Дыхание творчества задушено вульгарной разболтанностью обстановки.

И актеры, серьезные театральные актеры тоже уже по-своему адаптировались к подобному стилю «антитворчества». Я вспоминаю опыт своей работы с Василием Васильевичем Меркурьевым, замечательным человеком и художником, который играл в «Дворянском гнезде» Гедеоновского. У него был прекрасный монолог, увы, в конце концов в фильм не вошедший. И вот Меркурьев пришел в павильон и первым делом сказал ассистенту: «Напишите мне текст на доске покрупнее». Я воспротивился. «Нет, — говорю, — Василий Васильевич, писать не будем. Давайте текст учить». «Как же так, — говорит, — батенька, я так не привык. Мне читать надо». В театре он давно бы все выучил, а здесь кино — толкучка, ремесло. То, что на сцене наживается долгими репетициями, здесь надо «с колес» выдавать «на камеру». И мое стремление к той же обстоятельности работы, что и в театре, на этот раз не помогло, скорее — лишь помешало. Меркурьев текст выучил, но напряжение зубрежки, страх забыть слова поглотили все. Он говорил, а в глазах у него был ученический испуг, паника. Впрочем, в фильм монолог не вошел не только потому, что он не дался актеру, — не получилась вся сцена...

Всерьез думать, заботиться об атмосфере, окружающей актера на площадке, научил меня — спасибо ему за это — Сергей Федорович Бондарчук. Он пришел в павильон, увидел всегдашний кинематографический бедлам, сказал: «Сегодня я сниматься не буду» — и уехал. И он был прав. Потому что без атмосферы уважения к актеру нет уважения и к творчеству, к искусству кинематографа.

Теперь я поступаю точно так же: не прихожу в павильон и не привожу туда актеров до тех пор, пока не окончится вся производственная неразбериха. На площадке постоянно должен царить дух искусства: перепад между атмосферой репетиций и атмосферой съемки недопустим. Максимальное внимание к актеру придаст совершенно иную окраску всей работе. Отношение к актеру просто как к члену съемочного коллектива — неправомерно. Он — главное. Без глубины, без искренности его переживаний экран пуст.

Крайне вредно сказывается на работе актера в кинематографе и то, что приходится играть роль обрывками, вне всякой сценарной последовательности и логики — щепотка оттуда, щепотка отсюда. Вследствие этого очень часто мозаика роли распадается на несоединяющиеся осколки — их стыки не были продуманы, прожиты, у актера не было времени и возможности проследить диалектику образа в его развитии.

Фрэнсис Форд Коппола сейчас предпринял любопытный эксперимент: он открыл небольшой театр, чтобы в нем начинающие режиссеры могли вместе с актерами ставить на сцене сценарии задуманных ими фильмов, проверять свои способности. Проверять точность драматургии, ее воздействие на зрителя. (Естественно, не всякий фильм можно предварительно сыграть на сцене — у Феллини, допустим, это вряд ли бы получилось, но та стилистика, в которой работает Коппола, такую возможность допускает.) И это не просто благотворительная затея на редкость преуспевшего на своем поприще мастера. Коппола отлично понимает, что если спектакль получится, то фильм по нему можно будет снять за десять дней — роли уже прожиты актерами, все отшлифовано, осталось только перенести действие в павильон.

В этом смысле Коппола сделал умный, расчетливый шаг. Вообще основной принцип работы этого кинорежиссера: подчинять все работе актера, делать все для максимального ее облегчения.

За рамкой кадра

Замечательно точно сказал Робер Брессон: «Нельзя ошибаться в том, что показываешь, а особенно в том, чего не показываешь».

Это очень важный момент в кино — соотношение между видимым и довоображаемым, между кадром и закадровым пространством. Здесь есть принципиальная разница между плоскостью экрана и зеркалом сцены при всем

их кажущемся подобии. Человек, ушедший со сцены, уже вне действия, он, быть может, вообще больше не появится в спектакле. Человек, вышедший за рамку кадра, продолжает существовать в поле нашего внимания — наше сознание доигрывает для себя его присутствие. Режиссер даже может намеренно, по своему произволу, вывести героя за черту видимого. Самый тривиальный пример: влюбленная парочка обнимается, а камера стыдливо панорамирует от них к облакам, давая простор зрительской фантазии.

В театре взгляд зрителя свободен. Даже если единственный световой луч фиксирует наше внимание на лице актера, а все остальное погружено во тьму, мы можем блуждать взглядом по этой черноте, пытаться выловить контуры декораций или силуэты других актеров. В кино же мы подчиняемся воле режиссера, он навязывает нам свою точку зрения. Мы заворожены гипнозом камеры. Она предписывает нам, на что смотреть, сколько смотреть. Она может нарочно, дразня наше воображение, показывать на экране что-то совершенно несущественное, второстепенное. Но тем больший смысл будет обретать то, чего мы не видим.

Удивительный мастер в этом отношении — Жан Ренуар. У него очень часто герои удаляются куда-то за край кадра: в поле зрения остается что-то совершенно незначащее, пейзаж, какие-то случайные предметы, не интересные зрителю персонажи, ведущие бессодержательные разговоры, но все это придает картине ту глубину смысла, ту поэтичность, которых никогда не удалось бы добиться путем прямого показа основного, сюжетно важного действия.

Многие из нас, к сожалению, этим искусством не овладели. Отношу это в полной мере и к себе. Считаю уязвимым местом своих картин стремление к буквализму, происходящему из боязни, что зритель, упаси бог, чего-то не поймет, не так поймет.

Подобное недоверие к зрителю вызывает у многих режиссеров, особенно у начинающих, болезнь «крупных планов», стремление всю игру актера сосредоточить на лице. В то время как поразительный эффект может дать общий план, где лицо актера почти что не читается, но сама атмосфера пространства кадра помогает донести все, что задумывал автор.

Обращусь за примером к творчеству Бергмана. Этот режиссер не боится показывать на экране самые шокирующие, бьющие по нервам сцены — и он имеет на это право, ибо сердце его полно мудрости и сострадания, которые даже саму жестокость возвышают в степень искусства. Но он великолепно владеет и поэтикой недосказанного, причем изумительно точно умеет найти те узловые точки, где умолчание в тысячу крат действеннее прямого показа.

Я вспоминаю поразительную кульминацию его «Источника» — отец изнасилованной и убитой девочки молится, ведет диалог с богом, обвиняет его в несправедливом устройстве мира. Снимай этот фильм я, сцена наверняка решалась бы на крупном плане: я бы постарался отыскать всю глубину и трагизм переживаемого героем чувства в его лице, глазах. И актер тут не пожалел бы труда, чтобы показать, каким богатством выразительной мимики владеет его лицо. Он, наверное, даже обиделся бы, если бы кто-то сказал, что крупный план здесь излишен. Как же так! Ведь это же лицо. Глаза. Зеркало души!

А Бергман? Он ставит героя на общий план, спиной к камере. Причем этот актер — Макс фон Сюдов, человек с лицом редкой выразительности и красоты лепки. Но здесь он работает спиной. И когда потом Бергман укрупнит кадр — он укрупнит ту же спину: лица мы не видим. Возникает удивительное: спина выразительнее лица. Актер и режиссер дают зрителям не готовый к усвоению образ, а толчок, заставляющий работать фантазию. И, как обнаруживается, довоображая, домысливая, насыщая экран своим переживанием, своим творческим сознанием, мы получили больше, чем мог бы дать самый талантливый исполнитель. Оттого сцена потрясает нас.

Я специально интересовался, каким методом Бергман работает на площадке. Оказывается, он часами сидит, ничего не снимая. И вся группа, в полной готовности, ждет, притихнув, боясь помешать этому священнодейст-

вию. Замечу еще, что думать на площадке — удовольствие дорогое, особенно для Бергмана, который сам является продюсером своих картин и, стало быть, крайне заинтересован снять максимально быстрее.

Чем же он занимается во время этих обдумываний? Он мысленно перебирает все возможные варианты: что вместить в кадр, что оставить за его пределами, что приблизить к камере, что удалить от нее на максимальную дистанцию — перебирает в тысячный, тысяче-первый, тысячесотый раз. Он отсекает таким путем свои собственные штампы, привычные приемы творчества, он все время ревизует свое собственное представление о кино, о его языке, о выразительности.

Все это — вопросы ремесла, профессии, но мы их слишком часто вообще упускаем из виду. На наших студиях повсюду к съемке относятся как к процессу только производственному. Но ведь съемка — процесс творческий, индивидуальный, авторский. Чтобы фильм жил, режиссер каждую сцену, каждый кадр должен тысячу раз прожить, продумать, проверить. Но все должно быть решено до того, когда будет сказана команда: «Мотор!» — и пойдет пленка. В этот момент уже сделан окончательный выбор — быть может, роковой, быть может, счастливый. Но с этого момента уже ничего переделать нельзя.

Субъективная камера

В конце 60-х годов Пазолини написал очень интересную статью о субъективизации камеры. Он внезапно открыл для себя, что точка зрения камеры не имеет права быть беспристрастной, как, допустим, у хроникера. В хронике все происходящее на экране увидено «холодным взором», автор не проявляет своего отношения к событиям. Игровой же кинематограф тем и отличается, что в нем создатель не скрывает от нас своей точки зрения — он пишет ее камерой точно так же, как писатель пером. Все, показываемое зрителю, увидено глазами автора.

Причем Пазолини даже считал, что камера должна глядеть на события с точки зрения персонажа — того или иного, а не с точки зрения актера. Взгляд героя придает видимому нами более эмоциональную окраску.

Эта проблема кажется мне крайне важной и в то же время крайне сложной, запутанной. Даже в собственных картинах бывает трудно разобраться, с чьей точки зрения увиден тот или иной кадр. И в картинах других режиссеров тоже часто нелегко осознать момент, когда меняется точка зрения — переходит от автора к персонажу или от персонажа к персонажу. Но при анализе очень важно уяснить, с чьей точки зрения увидены события, почему именно так они увидены.

Очень интересная была статья у Сергея Антонова о Достоевском — «От первого лица» (напечатана в «Новом мире»). Он дает разбор романа «Бесы» — очень кинематографичный разбор по своей сути. Речь идет о том, от чьего лица рассказывается история. В момент чтения мы обо всем этом не задумываемся, нас интересует поскорее узнать, что произойдет дальше. Но оказывается, что рассказчик к происходящему не нейтрален, причем и рассказчик-то не один. Повествование ведется главным образом со слов очевидца. К нему сам автор относится с иронией и нескрываемым недоверием. Очевидец — обыватель, восторженный либералишко, он все время что-то привирает. Прибегая к посредничеству очевидца, Достоевский вводит в рассказ момент отчуждения, своего иронического отношения к событиям. Но когда в рассказ входит Ставрогин, сохранять подобную интонацию уже невозможно, и Достоевский незаметно, может быть, даже непроизвольно соскальзывает на свой собственный авторский голос.

Все это принципиально существенные моменты в кино. То есть важно точно найти дистанцию между автором и рассказом — либо полностью раствориться в нем, объективно фиксируя мир, либо, не скрывая, выражать свое отношение к происходящему, либо же показывать все с точки зрения персонажа — одного или разных.

К примеру, в «Сладкой жизни» таким персонажем является журналист Марчелло; его поч-

ти не видно на экране, он появляется считанное число раз. В картинах, построенных по принципам объективной драматургии, главный герой должен был бы все время действовать — здесь он не действует, он наблюдает. Автор в известной мере идентифицирует себя с ним. Оценка героем событий (пусть это всего лишь бесстрастное наблюдение — в самом факте этого равнодушия тоже очень важный смысл) не прекращается ни на мгновение.

В принципе с тем же прицелом выстраивался и сценарий «Андрея Рублева». Глазами художника мы должны были видеть весь мир — радость, горе, надежду, отчаяние, человеческое величие, человеческую низость. Но, как мне думается, Тарковский попал под обаяние материала — материала и вправду впечатляющего, мощного: фактура земли, бревен, ливни, раскисшая земля, монахи, татары, кровь, огонь... Он всем этим настолько увлекся, что подчас перестал уделять достаточное внимание тому, чтобы окрашивать все отношением Солоницына — Рублева, и какие-то важные куски оказались не пропущенными через его внутренний мир. Оттого по временам пропадает оценка материала героем — материал расползается. Хотя сам по себе он очень интересен. А вот в новелле про колокол эта мера субъективизации изображаемого найдена замечательно точно, и оттого эта новелла так нас захватывает.

В сценарии по-настоящему профессиональном всегда должен присутствовать заранее заданный автором взгляд на события. К сожалению, как правило, сценарии у нас пишутся от лица рассказчика, не имеющего никакой индивидуальности, пишутся одинаково бесцветно и невыразительно. А между тем даже простое смещение точки зрения на вещи может дать эффект поразительный. Ну, скажем, посмотреть на них с точки зрения ребенка. На экране убивают человека — это, конечно, всегда можно поставить впечатляюще. Но если увидеть то же глазами ребенка — все обретет иную глубину, пронзительность.

У меня был сценарий о террористе, где все было пропущено через восприятие ребенка, девочки. Она растет одна, в деревне. Он приезжает к ней «в свободное от работы время». Она с ним играет в дочки-матери, она для него стирает, гладит. Он для нее — любимый отец. Она — единственная радость в его жизни. Потом он уезжает — где-то там устраивает взрывы на аэродромах, горят самолеты, гибнут дети. Чужие дети. А потом он снова приезжает к ней, опустошенный, усталый. И с ней он снова человек. А потом снова уходит. И однажды не возвращается. А она его ждет... По-моему, очень интересный мог бы получиться фильм. Причем не так уж важно, где происходит действие, кто герой — палестинец, ирландец... Проблема всюду единая. А вот оценка всего через взгляд ребенка — здесь не вопрос формы. Это вопрос смысла фильма, его идеи...

По-моему, многие из нас пока еще не научились сколько-нибудь серьезно использовать возможности субъективизации зрения в кино. В театре такой возможности практически нет. Там дистанция между героем и зрителем определяется только трактовкой (режиссерской и актерской) персонажей. В кино же посредник — камера — позволяет необычайно свободно, многопланово препарировать, целенаправленно трансформировать мир фильма. Наделять его тем смыслом, который нам нужен.

Анкета «ИК»

Самый интересный дебют

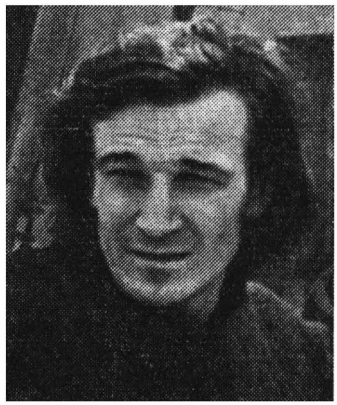
Последние годы принесли богатый урожай кинодебютов. Молодые режиссеры, сценаристы, операторы, художники стали частыми гостями экрана и нередко в первой же самостоятельной работе заявляли о себе как художники самобытные. Кинематограф последних лет можно по праву связывать с новыми надеждами и творческими обещаниями.

Такой прилив дебютантов, перед которыми с доверием открыли двери студии страны, находится в прямой зависимости от исторического Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», ибо возник в процессе реализации той идейно-творческой программы, которую партия выдвинула перед киноискусством.

Стремясь полнее, точнее оценить новые силы, вступающие в кинематографию, редакция обратилась к группе деятелей кино старших поколений с вопросом: какой дебют последних лет был, по вашему мнению, наиболее заметным и интересным? Ответы оказались столь показательными, что мы предполагаем сделать эту рубрику на страницах 12-го номера «Искусства кино» постоянной.

О. Агишев

Юрий Клименко, оператор фильмов «Про Витю, про Машу и морскую пехоту» (Одесская киностудия, 1973), «Человек уходит за птицами» («Узбекфильм», 1975).



Хотя имя Ю. Клименко уже появлялось на киноэкране, настоящим его дебютом стал фильм «Человек уходит за птицами», снятый оператором в Узбекистане.

Для меня абсолютно очевидно, что в кино пришел настоящий художник. В фильме Али Хамраева по сценарию Тимура Зульфикарова операторская работа имеет особое значение: драматургия картины строится прежде всего на изобразительном ряде, на видимых образах реального мира. Это своеобразная драматургия операторской души. Работая с самой обычной пленкой, Юрий Клименко добивается поразительных результатов: она оказывается сверхчувствительной к любому оттенку, к любому переходу светотени, к малейшему изменению освещения, благодаря чему создается ощущение самоценного, поэтически окрашенного мира. Но самое главное — Клименко удалось как-то совершенно по-новому увидеть наше небо, наши горы, наших людей. Увидеть их прекрасными и волнующими, близкими мне, зрителю.

Р. Адомайтис

Иева Паскене в роли матери в фильме «Расколотое небо» (Литовская киностудия, 1975).

К сожалению, на вопрос анкеты не могу дать исчерпывающего ответа. Те литовские картины последних нескольких лет, которые я видел, были сделаны «старой гвардией». А о новых молодых актерах, из-за эпизодичности сыгранных ими ролей, пока что-либо сказать трудно.

Но все-таки хочется отметить один актерский дебют. Тем более что актрисе уже за шестьдесят! Это Иева Паскене, создавшая в картине М. Гедриса «Расколотое небо» образ матери.

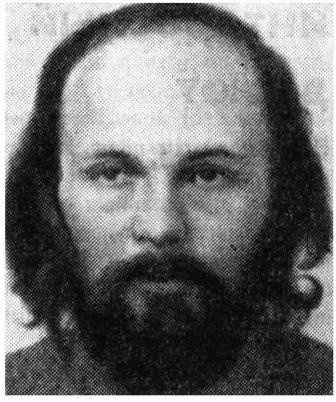
До сих пор у нас в литовском кинематографе существовала тенденция несколько идеализировать образ матери. Это почти всегда несчастные, страдающие женщины, которым предназначалось стать символом народного горя. А Иева Паскене убедительно сыграла простую, самую обыкновенную деревенскую женщину, сыграла на редкость тонко и многогранно.

Задача была совсем не из легких. Тем более что роль матери была первым выступлением нашей заслуженной актрисы в кино. И можно только порадоваться, что эта первая киноработа театральной актрисы стала ее настоящей творческой удачей.

Л. Арнштам

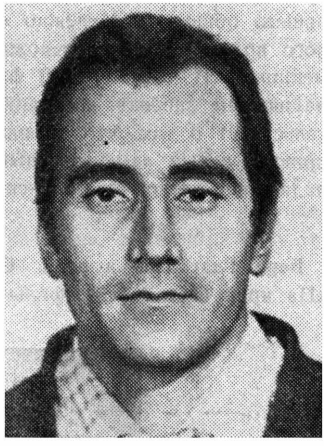
Александр Александров, сценарист фильма «Сто дней после детства» («Мосфильм», 1974).

Мне бы хотелось выделить два сценария Саши Александрова — «Сто дней после детства», написанный им совместно с режиссером-постановщиком этого фильма С. Соловьевым, и сценарий «Голубой портрет моей мамы». Сценарии А. Александрова дороги мне той напряженной духовной атмосферой, в какой живут его герои-подростки. Обращаясь к подрастающему поколению, мы, кинематографисты, конечно же, всегда думаем прежде всего о воспитании тех или иных сторон человеческой натуры, но нередко при этом забываем о том, что воспитание культуры чувств тоже входит в нашу задачу. Сценарии А. Александрова — и тот и другой — вполне могли бы иметь подзаголовок: «Воспитание чувств».



Ан. Вартанов

Карен Геворкян, режиссер фильма «Здесь, на этом перекрестке» («Арменфильм», 1975).

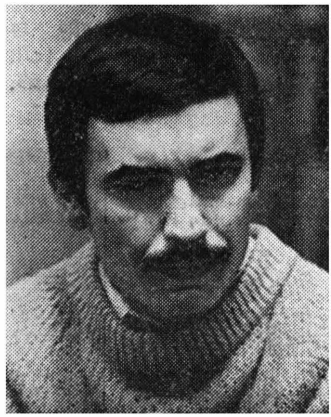


У каждого художника (а у кинематографиста, имеющего дело с очень сложным в техническом отношении аппаратом, в особенности) бывает в жизни два дебюта. Первый — когда он овладевает своей профессией, второй — когда становится художником в подлинном и высоком смысле этого слова. Высоко ценя профессиональные удачи, я вместе с тем не могу их поставить в один ряд с достижениями художественными: подлинным вступлением кинематографиста в жизнь считаю только такой фильм, в котором он проявил свое собственное понимание жизни, людей, обнаружил способность средствами киноискусства глубоко и свежо анализировать материал социальной действительности.

Я сказал о моем понимании вклада дебютанта в киноискусство специально для того, чтобы никого не удивило, что в ответ на вопрос журнала «Искусство кино» я назвал имя отнюдь не звучное. Мало того, оно представляет кинематографию, которая в последние годы в целом не может похвастаться большими удачами. Я имею в виду молодого армянского режиссера Карена Геворкяна, автора фильма «Здесь, на этом перекрестке». Интерес к жизни, к простым героям, к встающим перед ними непростым проблемам, способность ответить на сложные вопросы (или хотя бы выдвинуть свое понимание этих вопросов) — все это делает для меня названный режиссерский дебют явлением в искусстве гораздо более ценным, чем гладкий и мастеровитый фильм иного уставшего от славы мэтра. У Геворкяна в его произведениях немало профессиональных огрехов: строгий критик не отказал бы себе в удовольствии указать на них. Мне же доставляет удовольствие другое: сказать о том, что этот молодой режиссер встал на путь настоящего искусства. Ну, а ремесло? Ему можно и нужно учиться всю жизнь. Вот художником надо стать сразу или вовсе не идти в искусство.

Е. Вейцман

Вадим Абдрашитов, режиссер фильма «Слово для защиты» («Мосфильм», 1976).



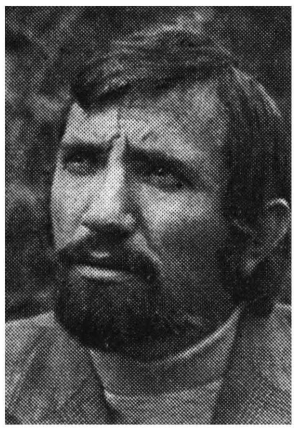
Вадим Абдрашитов привлек внимание критики еще своей дипломной работой «Остановите Потапова», получившей на X фестивале вгиковских фильмов главный приз за режиссуру. Сейчас он снял свой первый полнометражный фильм «Слово для защиты» по сценарию тоже дебютанта в кинематографе А. Миндадзе. После такой многообещающей заявки, какой была лента «Остановите Пота-

пова», к новой работе молодого режиссера — первой работе в «большом кино» — невольно предъявлялись повышенные требования. И фильм «Слово для защиты» не разочаровал. Это серьезная, вполне зрелая работа.

Вадим Абдрашитов обратился к морально-этическим проблемам нашей сегодняшней жизни. Спокойная, психологически углубленная манера повествования позволяет глубоко проникнуть во внутренний мир героев, передать их переживания и настроения. Подлинный драматизм событий, сложные характеры, психологическая достоверность — вот что отличает эту картину и дает право думать, что Вадим Абдрашитов нашел свою дорогу в искусстве.

Е. Габрилович

Виктор Мережко, сценарист фильмов «Здравствуй и прощай» («Ленфильм», 1972), «Одиножды один» («Ленфильм», 1974), «Трын-трава» («Мосфильм», 1976).



В. Мережко — сценарист собственного, неповторимого почерка. Этот художник тонко понимает необычайно сложные человеческие чувства, серьезные нравственные проблемы нашего общества. Мережко — человек, которого волнует жизнь, тревожат судьбы современников. И хотя лучший фильм по его сценарию еще впереди, все написанное им свидетельствует о том, что в наш кинематограф пришел новый замечательный драматург, обладающий четкой гражданской позицией.

Вера Глаголева в роли Симы в фильме «На край света» («Мосфильм», 1975).

Эта актриса поразила меня какой-то легкостью, воздушностью, чистосердечностью. И, по-моему, зритель просто не может остаться равнодушным к ее душевной чистоте, не откликнуться на тот духовный свет, который исходит от ее героини.

Александр Алéксандров, сценарист фильма «Сто дней после детства» («Мосфильм», 1974).

Фильм «Сто дней после детства», вызвавший столь благодарные отклики у зрителей, занявший призовые места и у нас и за рубежом, вызвавший горячий интерес у критики, поставлен по первому сценарию А. Александрова,

недавнего выпускника Высших сценарных курсов. На мой взгляд, этот сценарный дебют прокладывает новые пути в детской тематике. Молодой сценарист не пошел дорогой острого динамического сюжета, всегда пользующегося успехом у зрителя до 16 лет, которому, как принято считать, мир высоких чувств труднодоступен. Он пошел дорогой серьезного кино для детей, дорогой кино, которое может не только развлечь, но и объяснить, и научить, и заставить задуматься.

М. Глузский

Елена Проклова в роли Танюши Фешевой в фильме «Единственная» («Ленфильм», 1975).

Казалось бы, Елену Проклову нельзя причислить к дебютантам — ею было сыграно немало ролей в кино, о ней уже немало было сказано. Но тогда речь шла не о профессиональной актрисе, а о девочке, которая оказалась перед киноаппаратом. То было детство, юность, тот возраст, когда еще трудно ожидать настоящего мастерства. И неизвестно, что ждало молодую исполнительницу впереди. К сожалению, чаще бывает так, что юный актер, становясь актером профессиональным, проявляет себя потом гораздо хуже, чем в начале своего актерского пути. Поэтому делать какие-либо прогнозы всегда трудно: это как у певца, когда у него ломается голос — неясно, какое его ждет будущее.

Вот почему, когда я увидел Проклову в «Единственной», то был по-настоящему восхищен встречей с уже зрелой профессиональной актрисой. Лена Проклова сохранила прежнюю привлекательность и вместе с тем продемонстрировала свой исполнительский опыт в новом качестве. Непосредственность в этой роли сочеталась у нее с мастерством.

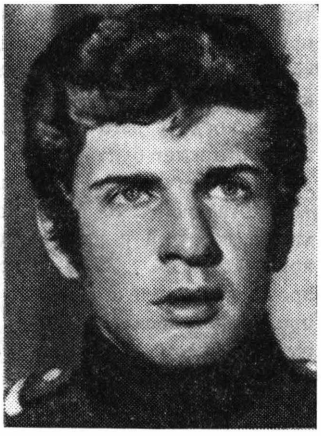
А. Головня

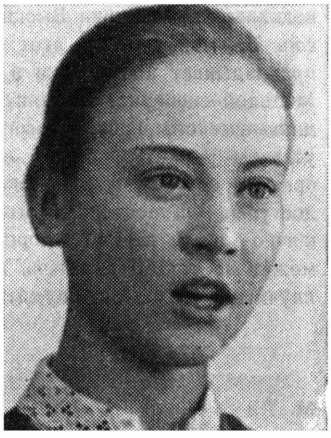
Юрий Клименко, оператор фильма «Человек уходит за птицами» («Узбекфильм», 1975).

Мне кажется, говоря о наиболее ярких дебютах последних двух лет, будет справедливо назвать работу кинооператора Юрия Клименко. Поэтический мир сценария Тимура Зульфикарова нашел свое адекватное художественное выражение в кинематографическом языке оператора Ю. Клименко. Киноживописные решения оператора выражают дух и стиль образного строя сценария. Ю. Клименко сумел увидеть и воспроизвести неповторимое многообразие прекрасной природы Средней Азии, самобытность и красоту ее людей. Работа оператора-дебютанта в фильме «Человек уходит за птицами» говорит о больших возможностях начинающего художника.

А. Гребнев

Игорь Костолевский в роли Анненкова в фильме «Звезда пленительного счастья» («Ленфильм», 1975).





Эта работа по-настоящему артистична, что у начинающего актера нечасто увидишь. Он создал образ, я бы сказал, звонкий в своей чистоте. Декабрист Анненков — историческое лицо. И вот удивительно — веришь, что актер знал своего героя, а вслед за ним и ты как-то незаметно для себя начинаешь верить, что перед тобой настоящий Анненков (хотя образ его, сохранившийся в мемуарах современников, и не совпадает с образом кинематографическим). Удивительно точное совпадение личности актера и личности сыгранного им героя! Актер п о п а л в р о л ь, его герой, пожалуй, один из немногих действующих лиц в картине, который живет на экране полноценно, полной жизнью — раскаивается, любит, страдает, и все это раскрепощенно, в полную силу. По-моему, эта работа — принципиальная удача начинающего актера.

Е. Громов

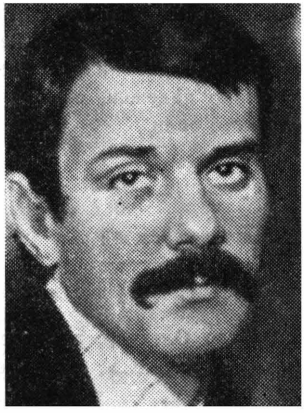
Светлана Смирнова в роли Зины Бегунковой в фильме «Чужие письма» («Ленфильм», 1975).

Юная актриса в своей первой роли сыграла поразительно естественно, с большой страстностью и воодушевлением. С. Смирнова не просто создала многогранный и противоречивый характер — она открыла новый тип, несомненно существующий в жизни.

Ю. Егоров

Камара Камалова, режиссер фильма «Горькая ягода» («Узбекфильм», 1976).

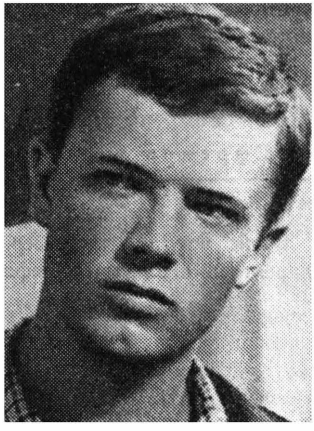
Никита Михалков, режиссер фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих» («Мосфильм», 1974).



Светлана Смирнова в роли Зины Бегунковой в фильме «Чужие письма» («Ленфильм», 1975).

Любовь Полехина в роли Ольги Васильевой в фильме «Дочки-матери» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1974).

Андрей Ростоцкий в роли ефрейтора Кочетыгова в фильме «Они сражались за Родину» («Мосфильм», 1975).



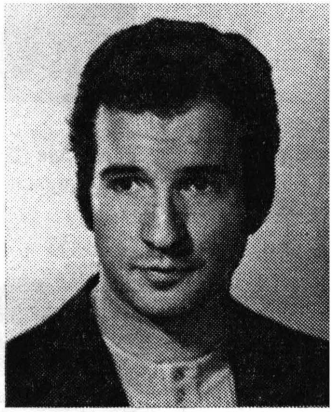
Юрий Богатырев в роли Шилова в фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих» («Мосфильм», 1974).

Мне кажется правильным сказать о всех этих шести дебютных работах сразу и сказать одно и то же. Чем привлекли меня именно эти молодые художники? В искусстве мы всегда жаждем проявления личности, индиви-

дуальности. Вот и названных мною дебютантов тоже объединяет присущее каждому из них личностное отношение к жизни, свой взгляд, свой неповторимый духовный мир. Они с первой работы заявили себя как творческие индивидуальности.

О. Ефремов

Борис Фрумин, режиссер фильма «Дневник директора школы» («Ленфильм», 1975).



Первая картина молодого режиссера покоряет свежестью восприятия жизни. Привычная, всем нам хорошо знакомая жизнь подсмотрена, увидена с какой-то совершенно новой точки зрения. Ведь жизнь сама все время требует обновления наших представлений о ней, о действующих в ней закономерностях общественного развития. Фильм «Дневник директора школы» несет в себе новое отношение к миру, к окружающей действительности, к современным проблемам. И все это просто, недекларативно и чрезвычайно убедительно.

Любовь Полехина в роли Ольги Васильевой в фильме «Дочки-матери» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1974).

Очень способная девушка, сыграла так, как играть трудно — выкладываясь в роли до конца. Откуда только берет молодая актриса, еще студентка, такую точность в создании образа, как находит она единственно верное направление в поисках его решения?.. Есть ощущение — талант начинающей актрисы как-то особенно надежен, ей под силу будут многие сложные роли.

Е. Загданский

Виктор Олендер, режиссер фильма «А мама меня не любит...» («Киевнаучфильм», 1974).

На мой взгляд, это один из самых интересных дебютов последнего времени. Молодой режиссер показал себя зрелым мастером. Его десятиминутный фильм поражает страстной публицистичностью. В. Олендер говорит об очень тяжелой и серьезной проблеме — о судьбах больных детей, зачатых в алкогольном опьянении.

Ни один человек, посмотревший картину «А мама меня не любит...», не выйдет из зала равнодушным — а ведь это и есть высший критерий для документальной публицистики.

А. Зархи

Андрей Ростоцкий в ролях ефрейтора Кочетыгова в фильме «Они сражались за Родину» («Мосфильм», 1975), Мити в фильме «Это мы не проходили» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1975), Пальчикова в фильме «На край света» («Мосфильм», 1975).

За последние годы появилось много новых имен начинающих кинематографистов, с которыми мы связываем наши надежды на будущее. Необычайно обнадеживают дебюты сценариста А. Александрова, режиссера Н. Михалкова, актрисы С. Смирновой и многих других.

Но мне хотелось бы особо отметить дебют Андрея Ростоцкого. Молодой актер мог бы остаться и не замеченным по причине эпизодичности, второплановости сыгранных им ролей, таких, как ефрейтор Кочетыгов («Они сражались за Родину»), Пальчиков («На край света»), но этого, благодаря яркой актерской индивидуальности А. Ростоцкого, не произошло. Его дарование и в небольших ролях раскрылось не менее интересно и значительно, чем в картине «Это мы не проходили», где актер воплотил один из центральных характеров — старшеклассника Мити. Паренек этот наверняка запомнится зрителям каким-то особым душевным настроем, добротой.

А. Ростоцкий покоряет удивительной способностью играть легко, словно его действия на съемочной площадке не связаны жестким режиссерским заданием. Он обретает почти полную эмоциональную свободу в пределах заданных ролью границ, что сделало созданные им образы необычайно искренними и убеждающими. Это по-настоящему талантливые работы.

Л. Зорин

Светлана Смирнова в роли Зины Бегунковой в фильме «Чужие письма» («Ленфильм», 1975).

Это, на мой взгляд, удивительно яркое явление. Актрисе был предоставлен замечательный драматургический материал (образ, созданный сценаристкой Н. Рязанцевой — настоящее открытие), могу представить себе и то, как мудро и тонко вел ее режиссер И. Авербах, и все же поражаюсь интуиции Смирновой, позволившей ей всем естеством, кожей ощутить свою героиню и слиться с ней воедино.

Как, когда накопила в себе эта девушка такой гражданский темперамент, откуда в ней это чувство опасности, которое помогло распознать и, главное, так изнутри почувствовать набирающее силу зло, когда зло это еще юно, хрупко, привлекательно и так беззащитно по виду в своем скромном школьном платьице? Я все время вспоминал чеховскую Наташу из «Трех сестер» — вот так и она, свежая, розовая и наивная, вошла в прозоровский дом. Однако Зина, сыгранная Смирновой, если ей дать расцвести, в отличие от Наташи, не ограничится домашним тиранством — не раз и не два наплачутся от нее люди.

Я испытал чувство благодарности к юной артистке. Гражданственность творчества достойна уважения сама по себе, но когда она выражается на уровне подлинного искусства, цена ее вырастает во много раз.

Алексей Герман, режиссер фильма «Двадцать дней без войны» («Ленфильм», 1976).

Этот человек послевоенного года рождения хорошо понимает, как трудно добывалась победа в минувшей войне, и он смотрит на воссоздаваемый им мир глазами трезвыми, мужественными, но согретыми глубоким волнением.

Герман на редкость наблюдателен, кажется, что он видит все и ничто от него не укроется; поэтому ему дано трудное искусство расщепить на секунды предоставленные в его распоряжение девяносто минут. И выясняется, что каждая секунда поразительно объемна и полна глубочайшей связи с временем, микрочастицей которого она является.

Безошибочно чувствуя ритм, режиссер никогда не становится его слугой, и когда ему это нужно, не считает метров, — вспомните длящийся едва ли не целую часть монолог фронтовика, незабываемо произнесенный артистом А. Петренко. Кстати, в выборе актеров Герман безупречно точен, хотя требовалась большая уверенность в своей правоте, чтобы назначить Юрия Никулина на роль Лопатина.

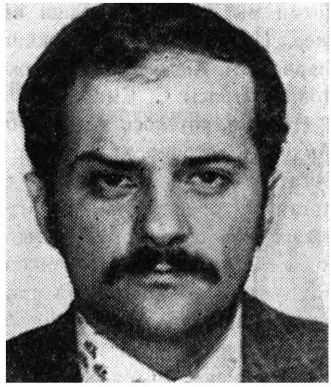
Всегда радостно, когда природа себя не исчерпывает. Более сорока лет назад в литературу ярко и властно вошел даровитый молодой писатель Юрий Герман. Прошло несколько десятилетий, и в кино пришел одаренный режиссер — его сын. От души желаю ему удачи.

Т. Лиознова

Камара Камалова, режиссер фильма «Горькая ягода» («Узбекфильм», 1976).

В Ташкенте в преддверии съезда кинематографистов Узбекистана нам показали детский фильм «Горькая ягода». Я могу судить о его авторах только по этой первой работе, но беру на себя смелость утверждать, что на одной из самых интересных республиканских студий нашей страны появился еще один настоящий художник — это режиссер Камара Камалова. В художественный кинематограф она пришла, поставив ряд мультипликационных фильмов, но ее дебют в игровом кино примечателен тем, что в нем нет следов ученичества, дилетантизма. В особенности радует прекрасная, серьезная работа с актерами-непрофессионалами, с детьми. Фильм «Горькая ягода» познакомил нас с режиссером ярко выраженного дарования, со своей темой, своим мироощущением, со своей творческой позицией.

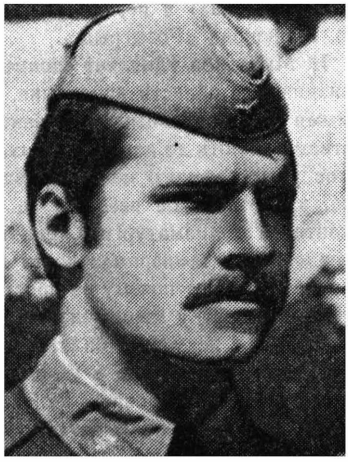
Александр Миндадзе, сценарист фильма «Весенний призыв» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1976).



Среди дебютов последнего года следовало бы еще вспомнить сценарный дебют А. Миндадзе. Этот сценарий знаменателен тем, что он написан как бы одним из своих героев, прямым очевидцем, и написан по горячим следам: сценарист совсем недавно вернулся из армии. И то, что художник и в армейских буднях не отступил в нем, — лишнее свидетельство его творческого предназначения. Пройдя такую серьезную школу жизни и художественно переосмыслив ее, он пришел в кинематограф зрелым художником, со своим сложившимся мироощущением.

Александр Фатюшин в роли сержанта Карпенко в фильме «Весенний призыв» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1976).

На этой картине состоялось еще два дебюта — это актерские работы Игоря Костолев-



ского и Александра Фатюшина. Но в картине мне особенно дорог образ сержанта Карпенко в исполнении Александра Фатюшина. Его герой обладает поистине умным сердцем и сильно развитым чувством долга, он по-настоящему предан своему делу. Этот человек живет очень честно и до конца осознает свое место в жизни и в деле, которому он служит, что делает его личность необыкновенно значительной. Встреча с таким человеком для вчерашних школьников, переступивших порог казармы, не может пройти бесследно, даже для более «ученых», более «образованных» ребят, она должна наложить отпечаток на всю их дальнейшую жизнь.

Э. Лотяну

Светлана Смирнова в роли Зины Бегунковой в фильме «Чужие письма» («Ленфильм», 1975).

Елена Проклова в роли Танюши Фешевой в фильме «Единственная» («Ленфильм», 1975).

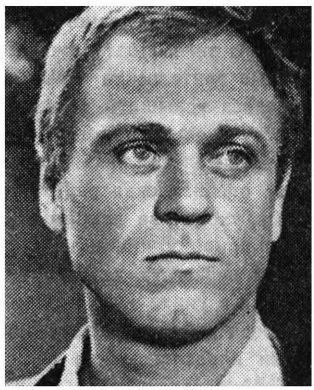
Игорь Костолевский в роли Анненкова в фильме «Звезда пленительного счастья» («Ленфильм», 1975).

Алена Бузылева в роли маленькой цыганки в фильме «Табор уходит в небо» («Мосфильм», 1976).

Юрий Клименко, оператор фильма «Человек уходит за птицами» («Узбекфильм», 1975).

Никита Михалков, режиссер фильмов «Свой среди чужих, чужой среди своих» («Мосфильм», 1974), «Раба любви» («Мосфильм», 1976).

Владимир Меньшов, режиссер фильма «Розыгрыш» («Мосфильм», 1976).



Александр Александров, сценарист фильма «Сто дней после детства» («Мосфильм», 1974).

Не хотелось бы ограничиваться двумя-тремя фамилиями дебютантов. В данном случае, по-моему, важнее назвать все имена и все работы, которые привлекли мое внимание и показались перспективными, чем подробно останавливаться на каком-то одном кинодебюте.

Большую зрительскую радость доставили мне роли, сыгранные С. Смирновой и Е. Прокловой. Обе работы свидетельствуют о появлении двух вполне сформировавшихся незаурядных актерских индивидуальностей. Сегодня это одно из непременных условий для подлинно яркого актерского дебюта. Потому что демонстрация одних лишь профессиональных навыков напоминает разговор, в котором так и не удается коснуться главного.

И в то же время образ, созданный Е. Прокловой в фильме «Единственная», кажется мне несколько грубее, ординарнее того, что предполагает дарование актрисы.

Свежестью и блеском покоряет первая работа И. Костолевского в фильме «Звезда пленительного счастья». Образ, созданный Костолевским, щедро заряжен лихостью и наступательным обаянием. Рискну вспомнить и еще об одном дебюте — совсем юной исполнительницы Алены Бузылевой в фильме «Табор уходит в небо». Это маленькое существо источает громадное количество творческой энергии. Ее присутствие в кадре словно будоражит изображение, как бы пересекает границы кадра и становится частью духовного мира человека в зрительном зале. Подтверждением тому многочисленные зрительские отзывы, которые мне уже довелось услышать. Надеюсь снять Алену Бузылеву в своих последующих картинах.

Увлекательной, захватывающей стала для меня операторская работа Ю. Клименко («Человек уходит за птицами»). Он глубоко понимает природу кинематографического образа, умеет перевести авторские намерения, мысли, эмоции в уникальное изобразительное качество.

Среди дебютов режиссеров наиболее интересными показались мне фильмы Н. Михалкова («Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви») и первая режиссерская работа В. Меньшова «Розыгрыш».

Н. Михалков удивляет своими широкими познаниями в области киноязыка, овладением самыми разнообразными выразительными средствами, вплоть до лабораторных, опытных приемов режиссерского цеха. Правда, мне думается, что Михалков все еще не нашел полного контакта с драматургией, она в его картинах неадекватна темпераментности и порывистости режиссуры. Вот почему на просмотрах фильмов Н. Михалкова у меня неизменно возникает ассоциация с искусным балетным мастером, вынужденным танцевать в узком коридоре.

Фильм В. Меньшова — картина максимально честная, обогащенная четкой, почти публицистической авторской позицией, «утепленная» искренней симпатией режиссера к своим юным героям-школьникам. Все это делает картину незаурядным явлением на нашем экране.

Что касается сценарного искусства, то здесь мне бы хотелось упомянуть первую работу в кино А. Александрова («Сто дней после детства»). Мир, который раскрывает нам автор, нежный, зыбкий, хрупкий и прекрасный. Это не правдоподобие, а правда, принадлежащая талантливому художнику, его боль и убеждение. Александров вступает в диалог со зрителем не как бытописатель, а как человек, просто не могущий не поделиться самым сокровенным, что у него есть в душе. К счастью для начинающего сценариста, все эти слова можно отнести и к постановщику фильма — С. Соловьеву.

К. Лучко

Владимир Меньшов, режиссер фильма «Розыгрыш» («Мосфильм», 1976).

Владимир Меньшов закончил режиссерский факультет ВГИКа, однако начал свой творческий путь в кинематографе не с постановки собственных картин, а как исполнитель. Роли, сыгранные Меньшовым всегда заостренно и безошибочно, адресовались современным людям,

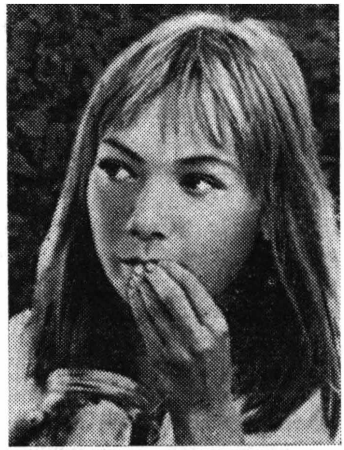
сегодняшним зрителям. Герои Меньшова узнаваемы. Добиться такого художественного эффекта Меньшову позволила, на мой взгляд, его способность ясно и точно ощущать движение времени, те перемены, которые происходят в окружающем мире. Это чувство времени столь ярко и своеобразно проявляется в творческой индивидуальности Меньшова, что порой способно даже заслонить, сделать второстепенным вопросы актерской техники, в некоторых случаях компенсирует и огрехи драматургии.

Герои Меньшова узнаваемы не только в пластике, манере вести себя, в особом умении носить кожаную куртку, как носят ее именно сегодняшние молодые люди, но и в самых сложных, глубинных проявлениях духовной жизни человека. Думается, что такое всестороннее знание о героях нашего времени и позволило Меньшову сделать трудный, опасный шаг от исполнителя к постановщику собственной картины. И шаг, как мне кажется, очень удачный. Богатый и разнообразный ассортимент выразительных средств кино, подвластных современному режиссеру, не оказался для Меньшова избыточным. Фильм «Розыгрыш» отчетливо доказывает — уровень и широта осмысления современных проблем, которые присущи Меньшову сегодня, не умещаются в рамках актерской игры, требуют полифоничной режиссерской трактовки. Исследуя характеры нынешних подростков, проблемы, стоящие перед ними, повествуя о раннем прагматизме некоторых ребят, Меньшов добился органичного сплава всех художественных компонентов картины. Современные музыкальные ритмы, психологическая разработка ролей, способ мизансценирования — все согласно с общим идейным и художественным замыслом фильма.

Фильм «Розыгрыш» — по-моему, закономерный и многообещающий режиссерский дебют.

Т. Макарова

Любовь Полехина в роли Ольги Васильевой в фильме «Дочки-матери» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. Горького, 1974).

Елена Коренева в роли Тани в фильме «Романс о влюбленных» ( «Мосфильм», 1974).

Обе молодые актрисы заслуживают самого пристального внимания. Их явным преимуществом является прежде всего наличие яркой актерской индивидуальности, неповторимость, «свое лицо». Созданные ими образы не вызывают желания делать скидки на молодость, на недостаточный профессионализм. Это сложные, запоминающиеся работы.

Ю. Райзман

Вадим Абдрашитов, режиссер фильма «Слово для защиты» («Мосфильм», 1976).

Александр Миндадзе, сценарист фильма :Слово для защиты» («Мосфильм», 1976).

Один из самых плодотворных и самых интересных дебютов молодого сценариста и молодого режиссера! Интересный сценарий, инте-

ресная проблема, интересная постановка проблемы, интересная работа режиссера с актерами. В целом получилась серьезная картина. Жанр фильма — психологическая драма — обусловил и продиктовал метод работы режиссера с актерами, требование психологической достоверности и точности исполнения, что сделало картину правдивой и, если можно так сказать, современно почувствованной.

С. Ростоцкий

Александр Фатюшин в роли сержанта Карпенко в фильме «Весенний призыв» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1976).

Фильм о Советской Армии, образ главного героя — образ старшины, который несет в себе традиционные черты своих предшественников из фильмов предыдущих лет и в то же время во многом отходит от сложившегося канона. Образ осмыслен на более глубоком и более сложном уровне. Это новый, современный тип героя, новый тип народного характера. Герой, которого играет молодой киноактер, убеждает достоинством души своей, благородством.

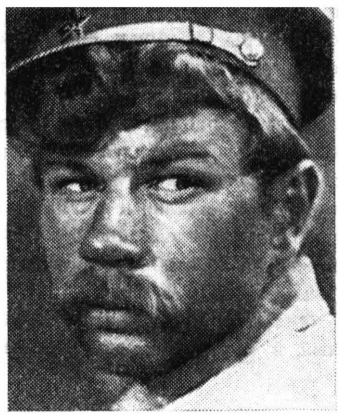
Владимир Шамшурин, режиссер фильма «Безотцовщина» («Мосфильм», 1976).

Это очень правдивая, очень достоверная картина. И хотя огромную роль в ее успехе сыграла прекрасная работа актеров, нельзя не сказать, что если режиссер сумел помочь актерам так выявиться на экране, так «прочел» их возможности в применении к той или иной роли, то это означает, что режиссер чувствует не только актера, но и время, чувствует современные проблемы.

Фильм «Безотцовщина», как и «Весенний призыв», боюсь, может пройти незамеченным в кинематографическом потоке, а этого быть не должно. Я верю, что он найдет своего зрителя, потому что при всей своей неброскости, скромности он говорит о проблемах, которые интересуют и волнуют многих людей.

И. Скобцева

Андрей Мартынов в роли старшины Васкова в фильме «А зори здесь тихие...» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1972).



Пожалуй, самым неожиданным и потому привлекательным для меня в первой киноработе молодого актера из Театра на Малой Бронной было профессиональное мастерство и уверенность, которые редко встречаются в твор-

честве начинающих киноактеров. Убедительность, яркость образа достигаются Мартыновым теми актерскими средствами, которые многие молодые актеры кино отвергают как отжившие свой век, приемлемые лишь для исполнителей старой актерской школы. Но в данном случае дело, думается, не в том, что существует некая особая актерская техника мастеров старой школы, а в том, что некоторые методы актерской игры становятся доступны исполнителям лишь по прошествии определенного времени, с обретением опыта, творческой зрелости. У кого-то это происходит раньше, у кого-то позже, и овладение высоким уровнем актерской игры уже в первой киноработе надо считать серьезной актерской победой. В своей роли Мартынов добивается порой глубокого психологического перевоплощения, демонстрирует непоколебимую веру в предлагаемые обстоятельства, абсолютную серьезность в выполнении тех художественных задач, которые стояли перед актером в фильме, наконец, мужественно избегает модного ныне расцвечивания роли буффонадой, эксцентрикой, форсирования наиболее выигрышных моментов, которые якобы оживляют образ. Мартынов, наоборот, стремится к предельной отточенности характера, не допускает психологических условностей, лишних красок. И оказывается, что такая исполнительская манера может стать органичной не только для признанных мастеров, но и для молодого актера, если в нем есть решимость идти трудным путем, желание ставить перед собой сложные задачи, если есть талант.

А. Слесаренко

Вадим Абдрашитов, режиссер фильма «Слово для защиты» («Мосфильм», 1976).

Этот фильм еще не вышел на экраны: я его смотрел во время сдачи в Госкино СССР, не зная, что картину поставил дебютант.

Не все в фильме «Слово для защиты» для меня бесспорно, но зато бесспорно главное: проявилось многими гранями своеобразное режиссерское дарование. Зрелость в понимании нравственных проблем, чувство формы и ритма, меры и композиции, чувство ансамбля и природы актерских дарований, чувство художественной правды и умение выразить ее сдержанно и лаконично, умение почувствовать и вскрыть глубинные движения души, тонкости человеческого характера и самое главное — бескомпромиссность в постановке сложных нравственных вопросов.

По-моему, родился новый режиссерский талант. И если В. Абдрашитов будет беспощадно самокритично относиться к своему творчеству, можно предсказать ему интересное и значительное будущее.

Л. Смирнова

Любовь Полехина в роли Ольги Васильевой в фильме «Дочки-матери» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1974).

Когда приходится говорить о первой работе актера, то невольно ловишь себя на мысли: а что будет дальше, как сложится его судьба? Прогнозировать трудно. Ведь бывают актеры одной роли.

Полехина поражает своей внутренней «совмещенностью» с характером, который она играет. Ее работу не принимаешь как «сотворенную», кажется, что она сама была создана для этой роли. Она настолько подкупающе естественна, органична, искренна, правдива, что не понимаешь, то ли она играет, выполняя авторское задание, то ли просто она сама такая, играет самое себя. Типажное попадание ли это или образ, созданный по законам искусства, удивительно узнаваемый и жизненно достоверный? Но то ли это или другое, а актриса настолько обаятельна, заразительна в своей трактовке, настолько непосредственна, что я с нетерпением жду ее следующую работу.

Ф. Соболев

Виктор Олендер, режиссер фильма «А мама меня не любит...» («Киевнаучфильм», 1974).

Короткометражный черно-белый фильм, всего одна часть...

Но это один из самых ярких дебютов последних двух лет, во всяком случае среди фильмов, мною просмотренных.

Фильм интересен прежде всего страстной заинтересованностью в социальном «эффекте последствия», удачным сплетением строго документального материала с образным строем картины.

Молодой режиссер проявил зрелое мастерство в создании сложной композиции картины, в постановке трудной и социально значимой проблемы.

И. Соловьева

Виктор Олендер, режиссер фильма «А мама меня не любит...» («Киевнаучфильм», 1974).

В этой работе ощущается плодотворное соединение основательной, серьезной школы и творческой независимости, свободы таланта. По остроте сострадания и беспощадности анализа картина не знает себе равных: она о больных детях, о вине родителей перед своими детьми, зачатыми в состоянии алкогольного опьянения. А с каким целомудрием, с каким напряжением сделан фильм! Его можно показывать всюду, потому что киноязык фильма «А мама меня не любит...» прост и сложен, общедоступен и изыскан одновременно. Это фильм, в котором критерии массового восприятия и высокой художественности совпадают, что говорит о большом даровании начинающего режиссера.

К. Степанков

Владимир Конкин в роли Павки Корчагина в фильме «Как закалялась сталь» (Киностудия имени Александра Довженко, 1973).

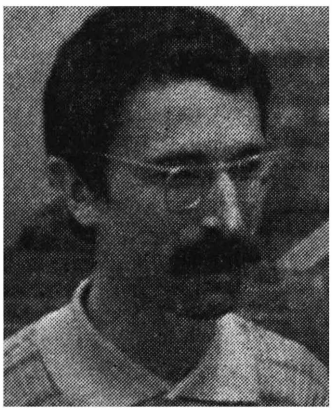
Успешный кинематографический дебют Владимира Конкина уже отдален от нас некоторым временным промежутком. За прошедшие годы актер сыграл несколько новых — интересных, заметных ролей, которые подтвердили критические прогнозы, прозвучавшие после первой работы Конкина — роли Павки Корчагина. И мне кажется, что быстрый творческий рост недавнего дебютанта обусловлен прежде всего тем заинтересованным, активным отношением к съемочному процессу, которое Конкин проявил в первой же своей работе в кинематографе.

В фильме «Как закалялась сталь» я играл роль Жухрая и снимался вместе с Конкиным. К новичку всегда приглядываешься пристально, оценивающе, и вот что было для меня особенно примечательно и важно. Поначалу скованный и неуверенный, Конкин быстро стал осваиваться на площадке, у него появилась необходимая актеру раскованность, способность к импровизации, он на лету схватывал режиссерское задание и сразу же пробовал найти ему пластическое, интонационное воплощение, не дожидаясь, когда режиссер растолкует, подробнее разъяснит свое пожелание актеру. Вместе с тем Конкин всегда стремился быть полезным своим партне-

рам. Он думал не только о своей актерской партии, но и обо всей сцене в целом, об актерском ансамбле, стараясь выбрать выигрышную позицию не только для себя, но и для партнера. Творческая инициативность, забота обо всем фильме, а не только о своей роли — эти качества во многом способствовали успеху первой работы Конкина и, как мне кажется, по сей день насыщают творческой энергией молодого актера.

В. Степанцев

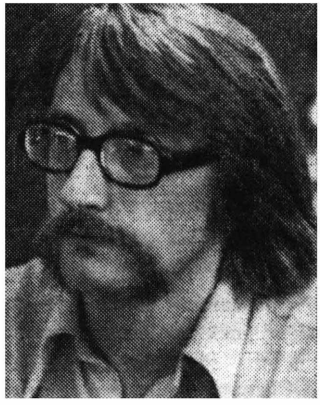
Анатолий Петров, режиссер фильма «И мама меня простит» («Союзмультфильм», 1976).



А. Петров заявил о себе как кинематографист, я бы сказал, философского склада. В сюжетах, сделанных им за последние годдва, он неизменно ставит важную интеллектуальную задачу — задачу духовного совершенствования растущего человека. Петров очень артистичен в разработке своих идей. В его фильме «И мама меня простит», посвященном юношеской мечте о делах возвышенных и героических и построенном на сегодняшнем жизненном материале, привлекает любовно выписанный рисунок мизансцен, движения персонажей, рисунок, который тем более поражает, что он был «проигран» только в фантазии режиссера без актерского вмешательства и живой натуры.

Работы А. Петрова сделаны четко, тщательно, логически точно. Однако рационалистическая продуманность структуры фильма не мешает проявлению эмоциональности автора, его стремлению приподнять материал, сообщить ему возвышенную тональность. Я думаю, что пока еще немногочисленные работы молодого режиссера позволяют сказать о рождении в советской мультипликации жанра современной романтической сказки.

Валерий Угаров, режиссер фильма «Шкатулка с секретом» («Союзмультфильм», 1976).



Снятый по мотивам широко известной сказки Ф. Одоевского «Городок в табакерке», этот фильм удивительно артистичен. Занятные, ни на что не похожие ритмические построения ощущаются не только в фонограмме, но и в мизансцене кадра, в «актерской игре», во всем зрительно-звуковом рисунке фильма. Точным ритмическим ощущением жизненного материала оригинальностью и самостоятельностью отличались и его микросюжеты — «Разгром», «Не про тебя ли этот фильм?», сделанные ранее «Шкатулки» для альманаха «Веселая карусель».

И. Таланкин

Никита Михалков, режиссер фильмов «Свой среди чужих, чужой среди своих» («Мосфильм», 1974) и «Раба любви» («Мосфильм», 1975).

Это наиболее яркий дебют, ни на кого не похожий. Вторая его картина — «Раба любви», на мой взгляд, подтвердила, что в нашем кинематографе появилась яркая режиссерская индивидуальность. Но как в дальнейшем сложится судьба этого молодого режиссера, пока неясно. В его первых двух фильмах многое еще построено с расчетом на внешний эффект, слишком заметно стремление во что бы то ни стало поразить зрителя. Но многое сделано по-настоящему изобретательно, легко, свободно, с каким-то особо обаятельным озорством. Это озорство таланта, обещающего серьезное продолжение!

В. Туров

Александр Александров, сценарист фильма «Сто дней после детства» («Мосфильм», 1974).

Сценарий А. Александрова «Сто дней после детства» мне не довелось прочесть, но многие достоинства драматургической основы легко различимы в фильме, поставленном Сергеем Соловьевым. Едва ли не самым существенным показалось мне глубоко личное, заинтересованное отношение автора к героям и тем жизненным ситуациям, в которых они оказываются. Александрову удалось удивительно точно восстановить в памяти и бережно, с любовью воспроизвести в сценарии атмосферу жизни пионерского лагеря, те неповторимые состояния духа, настроения, которые посещают нас на исходе детских лет. Сценарий Александрова передает свежесть и непосредственность детского взгляда на мир.

Юрий Клименко, оператор фильма «Человек уходит за птицами» («Узбекфильм», 1975).

Операторскую работу Клименко отличают, на мой взгляд, высокая пластичность и изобретательность изобразительных решений. Он стремится реализовать всякую возможность максимально насытить кадр эстетической и смысловой информацией. Это делает изображение одним из важнейших и активнейших компонентов всей художественной структуры кинофильма.

Ю. Ханютин

Динара Асанова, режиссер фильма «Не болит голова у дятла» («Ленфильм», 1974).

Перед нами художник вполне сложившийся, у которого свой взгляд на мир. В ее фильме органично, без всякого насилия и натяжек сочетаются поэтическое мировосприятие с точным ощущением быта. Режиссер умеет создать настроение в кадре и заразить им зрителя, что, на мой взгляд, является одним из наиболее важных качеств кинематографиста. Но главное достоинство фильма я вижу в том,

что режиссер умеет вещи обычные показать так, как будто бы их видишь в первый раз.

Светлана Смирнова в роли Зины Бегунковой в фильме «Чужие письма» («Ленфильм», 1975).

Я затруднился бы разделить, что именно в этой работе исходит от режиссера, что от сценариста, что от молодой актрисы. Но в ней несомненно видна редкая индивидуальность, темперамент, острота решений.

Хочется надеяться, что Светлана Смирнова не растеряет эти качества, необходимые для всякого большого таланта, в своих последующих работах.

И. Хейфиц

Борис Фрумин, режиссер фильма «Дневник директора школы» («Ленфильм», 1975).

Есть дебюты обтекаемые. Дебют Б. Фрумина — смелый. Режиссер не просто видит глубину проблемы — он не боится ее остроты, ее нерешенности в жизни. Такая художническая позиция начинающего режиссера очень обнадеживает.

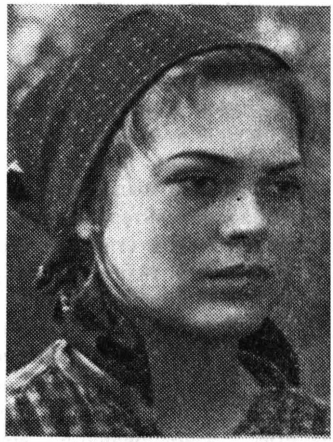
Светлана Смирнова в роли Зины Бегунковой в фильме «Чужие письма» («Ленфильм», 1975).

Молодая актриса — даже очень молодая актриса! — взвалила на свои плечи такой сложный характер и прекрасно справилась с задачей его истолкования и оценки. И новизна характера и его противоречивость оказались ей доступны, понятны.

Случайным стечением обстоятельств это не объяснишь — слишком непростой, неоднозначный образ создала С. Смирнова. Видимо, в наше киноискусство пришла талантливая артистка.

С. Школьников

Элле Кулль в роли Минны в фильме «Родник в лесу»» («Таллинфильм», 1973).



На VIII Всесоюзном кинофестивале в Кишиневе первая премия за лучшее исполнение женской роли была присуждена актрисе Элле Кулль, исполнительнице роли Минны в фильме «Родник в лесу». Присуждена справедливо, по «гамбургскому счету».

Образ Минны в исполнении Эллы Кулль, тогда еще студентки кафедры сценического искусства Таллинской консерватории, — заметное достижение в эстонском кинематографе последних лет.

Едва ли не самая сильная сцена — финал, когда Минна, узнав о смерти мужа, на глазах превращается из цветущей женщины в старуху, а потом, услышав плач своего младенца, находит в себе силы вернуться к жизни. «Молодая актриса раскрывает в характере Минны такие исконно женские черты, словно здесь, на фоне леса, разыгрывается еще один — экранный — вариант вечной темы мадонны».

Так писала об Элле Кулль одна из эстонских газет после выхода на экраны фильма «Родник в лесу».

В. Шумский

Андрей Мартынов в роли старшины Васкова в фильме «А зори здесь тихие...» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1972).

Прежде всего, наверное, необходимо сказать, что последние годы все мое свободное время было отдано съемкам фильма «Белый Бим, Черное ухо», и поэтому многие дебюты мне видеть не пришлось. Но из виденных мною особенно выдающимся мне кажется дебют молодого актера Андрея Мартынова, исполнившего роль старшины Васкова в фильме «А зори здесь тихие...». Эта работа обратила на себя внимание не только специалистов: кинематографистов и кинокритиков, но и широкого зрителя. Я неоднократно был свидетелем того, какой живой интерес вызывало исполнение Мартыновым этой роли: нескончаемые, взволнованные вопросы задавали актеру зрители на встречах после просмотра фильма.

Перевоплощение Андрея Мартынова в образ старшины Васкова было настолько полным, что зрители, увидев актера без грима, без военной формы, в которой он «действовал» весь фильм, бывали настолько обескуражены разительной переменой, что не хотели верить своим глазам: «Не может быть! Вот этот человек сыграл роль Васкова?» Недоумение на лицах... и вдруг аплодисменты — признание убедительного исполнения.

Андрей Мартынов сыграл вдумчиво, уверенно, глубоко. Сыграл взрослого, мужественного человека, что для молодого актера совсем не просто. Перевоплощение актера Мартынова в старшину Васкова и впрямь не может не поражать: в жизни молодой, абсолютно «современный» человек, каким является Андрей Мартынов, нисколько не напоминает того старшину, которого зритель видел на экране.

В искусстве кинематографа внешняя выразительность актера играет огромную роль. Если облик героя точен, а поведение отвечает его внутреннему состоянию, то созданный актером образ воспринимается зрителем как правдивый. Актер должен уметь сыграть и то, чего не могут сказать слова. Он должен уметь, раскрывая внутреннее состояние героя, выявить пластическую форму роли. Именно с этих позиций и интересна работа Андрея Мартынова. Зрителю неведомы те сложные творческие поиски, выпавшие на долю молодого актера, который создал образ такой силы и такой глубины, что веришь его герою безоговорочно. Но как много нужно было Андрею Мартынову «приспособить» для себя, «переплавить» в себе, чтобы образ безвестного старшины стал олицетворением героического советского характера. Как, наверное, было непросто молодому актеру, городскому человеку, который не знал войны, исполнить роль Васкова, человека мирной профессии, которого война сделала солдатом. Немало труда стоило Мартынову выработать неслышную плавную походку, какой наделен прирожденный лесной житель. За плавностью движений скрыты сила, ловкость, точность и осторожность! Молодому актеру пришлось овладеть и теми трудовыми навыками, которые необходимы солдату в его военной жизни. И Андрей учился вырубать слеги, учился колоть дрова, разжигать костер, грести на лодке, топить баню, стрелять... И в конечном счете все это для того, чтобы воплотить в своем герое то высокое душевное равновесие, чувство уверенности, жизнеутверждающее начало, так необходимые в тех сверхтяжелых условиях, в которых оказались и сам старшина Васков и его подопечные девчата из взвода противовоздушной обороны. Хотя для тех, кто непосредственно не присутствовал при процессе создания этого сложного образа, кто не наблюдал колоссального творческого напряжения и огромного актерского труда, в фильме нет актера — есть старшина Васков. Только такой, и другим он быть не может!

Эта большая, серьезная работа молодого актера Андрея Мартынова по справедливости была высоко оценена, он был удостоен звания лауреата премии Ленинского комсомола и лауреата Государственной премии СССР.

Ю. Гантман, В. Егоров

Современный стиль— в чем он?

Диалог двух операторов

Мы предъявляем все более высокие требования к цельности и гармоничной соотнесенности всех художественных элементов фильма. Когда-то главным и единственным, что привлекало широкого зрителя в кинотеатр, был актер — любимец публики с его притягательным и неповторимым внешним обликом, манерой поведения, экранным характером. Доля, внесенная в создание фильма прочими кинематографистами, воспринималась нерасчлененно, лишь постольку, поскольку без режиссера, оператора, гримера не мог появиться на экране и актер.

В последние десятилетия отчетливо возрос интерес зрителей к режиссерскому искусству. Все чаще приходится слышать и читать о том, что, отправляясь в кинотеатр, зритель обращает внимание не только на фамилии исполнителей главных ролей, но и обязательно на фамилию постановщика картины. Эта тенденция с очевидностью доказывает возросший уровень зрительского восприятия, желание оценить не только фабулу или игру актеров, но и особенности композиционного решения, принципы сюжетосложения, замысел и его экранное воплощение.

Пытаясь в какой-то степени прогнозировать дальнейший рост зрительских требований и интересов, а в чем-то основываясь на тех коммуникативных процессах, которые происходят в области киноискусства уже теперь, можно сказать, что недалек тот день, когда лепта каждого из творческих создателей кинофильма окажется еще более на виду у кинозрителя, в сфере его критического восприятия. И прежде всего это, конечно же, относится к работе оператора-постановщика. Внимание зрителей к операторскому мастерству, к его месту в художественной структуре фильма проявляется все более отчетливо.

В недавних номерах журнала «Искусство кино» были опубликованы две статьи кинооператора, работающего на Киностудии им. М. Горького, Вячеслава Егорова. В первой из них — «Риск против стандарта» (1975, № 7) — Егоров предпринял попытку дать критический анализ некоторых операторских работ последнего времени; отметив «нарастающую изобразительную серость» во многих картинах, он усматривает ее причину в недостаточном интересе критики к проблемам операторского искусства.

Во второй статье — «Изображение — 75» (1976, № 3) — Егоров стремился показать, сколь велика роль изобразительного решения в воплощении на экране общего художественного и идейного замысла картин. Вместе с тем в этой статье была предпринята попытка определить наиболее характерные для сегодняшнего дня приемы и стилевые направления в операторском искусстве.

Обе статьи В. Егорова вызвали оживленный отклик и споры не только в среде профессиональных операторов, но и среди читателей нашего журнала.

Диалог В. Егорова и одного из ведущих операторов «Мосфильма» Ю. Гантмана, публикуемый в этом номере, продолжает разговор об операторском мастерстве и фиксирует внимание на вопросах, вызвавших особенно оживленные споры среди читателей упомянутых статей В. Егорова.

Ю. Гантман

Недавно в редакции состоялся также «круглый стол» операторов. Отчет об этом заседании, в котором приняли участие многие видные мастера, будет опубликован в одном из ближайших номеров «ИК».

●

В. Егоров. Мне кажется, львиная доля возражений, которые были высказаны по поводу моих попыток заговорить со страниц журнала о проблемах операторского мастерства, связана с тем, что в них усмотрели оскорбление «чести мундира», чуть ли не равнодушие к тому факту, что операторам приходится бороться за свои авторские права, за повышение профессионального авторитета.

Могу твердо заверить: я и сам неплохо осведомлен о трудностях, которые испытывают люди нашей профессии. Больше того, многие факты убеждают меня в необходимости самой широкой пропаганды этой профессии, разъяснения того, какой круг художественных проблем решает оператор, — проще говоря, в чем заключается его работа. Ибо порой массовый зритель обо всем этом лишь догадывается. Несмотря на широкий размах кинолюбительства..

А некоторые факты нашего кинематографического бытия убеждают и в необходимости прямой защиты операторской профессии. Скажем, такой факт операторского «бесправия» — смена оператора-постановщика во время производства картины. Думаю, что поводом для отстранения оператора от работы может явиться только его творческая несостоятельность. Во всех же остальных случаях (болезнь, конфликты и т. д.) необходима чрезвычайная осторожность — с плеча рубить нельзя. С режиссерами все обстоит иначе. Конечно, режиссер проводит основную идею картины, «дирижирует» ее темпоритмом, осуществляет взаимосвязь, единство, меру соотнесенности всех многообразных и сложных структур языка кинопроизведения. Но не будем забывать, что оператор — это режиссер изображения (именно так калькируется с английского термин director of photography). То есть в руках оператора основная, самая высокоинформативная структура кинопроизведения со множеством своих уровней и подуровней. И если смена режиссера неминуемо приведет к появлению *другого* произведения, то столь же неминуемо (хотя и не столь явно) к появлению иного произведения ведет и смена оператора.

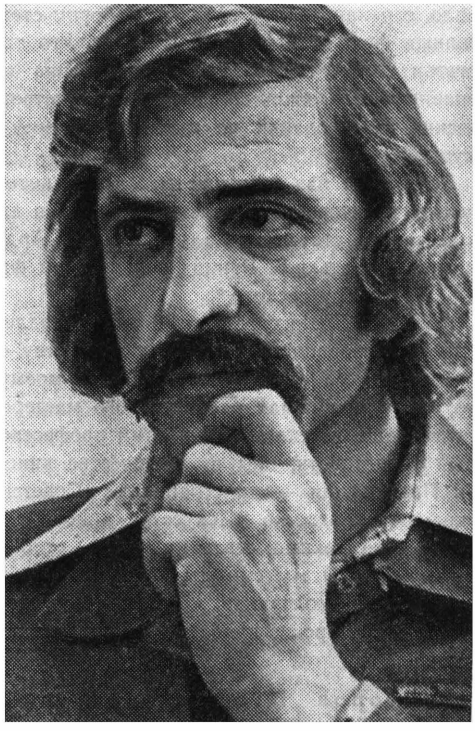
Тем не менее, многие не видят в смене оператора ничего экстраординарного. Иные режиссеры даже полагают, что явление это вполне нормально. Вся болезненность процесса видится только в плане этическом. Но становясь на такую точку зрения, мы попросту признаем... второсортность пластики фильма.

В то же время, солидаризируясь с теми, кто справедливо отстаивает честь «операторского мундира», я должен сделать одну оговорку. По-моему, в своих претензиях мы, операторы,

нередко перегибаем палку. Обижаемся на то, что имя режиссера внесли, скажем, в крохотную заметку «Кинонедели», а имя оператора — нет и т. п. Думаю, что тут не стоит быть чрезмерно обидчивыми.

Ну как, скажем, обстоит дело в авиастроении? Несмотря на то, что двигателисты играют колоссальную роль в создании новой модели самолета, мы, тем не менее, говорим, например: аппарат Антонова, Туполева — и не перечисляем весь длинный список его создателей. Что ж, мы работаем над винтомоторной группой — это важная часть будущего организма, но наша профессия — не главный конструктор. Главный конструктор — это режиссер.

Яснее определив свое место в процессе создания фильма, мы, видимо, сможем избавиться от пустых иллюзий и поведем более конкретный и деловой разговор о наших подлинных творческих проблемах. Есть, правда, еще один предмет операторских дискуссий, очень важный, очень существенный, но и он, мне кажется, не должен стоять в центре нашего внимания, иначе мы потеряем из виду творческое ядро проблемы. Этот вопрос — кинотехника и качество пленки. Конечно, художнику всегда хочется иметь отточенный карандаш и хорошую бумагу — это естественно. Но часто разговоры о технике возникают по совсем неподходящим поводам, и, самое обидное, становятся чуть ли не единственной темой споров в операторской среде. Это неизбежно придает спорам деловой, но в конечном итоге очень уж узкопрофессиональный оттенок. Если тут вовремя не остановиться, мы рискуем прослыть неисправимыми кинохныкальщиками.



В. Егоров

Ю. Гантман. Мне тоже кажется, что привычный поворот операторских дискуссий в сторону техники и пленки связан с определенной традицией. Мы настолько привыкли жаловаться друг другу на плохую пленку и т. п., что стоит операторам собраться в количестве более двух человек, как разговор сразу же отклонится в эту сторону. И когда на творческой конференции на «Мосфильме» я как-то попытался заговорить о проблемах творческих, то не ощутил у аудитории особого интереса к подобному разговору. Отвыкли. Между тем сегодня нас окружают многочисленные проблемы именно творческого порядка. И, чтобы разобраться в них, мало будет и десяти диалогов. Нужны, на мой взгляд, длительные и планомерные усилия многих и многих. При этом главным образом необходимо серьезное и заинтересованное отношение к вопросам практики, изобразительного решения фильма со стороны пишущих об операторском искусстве. Ведь часто приходится сталкиваться с совершенно непрофессиональным подходом. В тех редких случаях, когда критики считают нужным заметить работу оператора, они, как пра-

вило, ограничиваются скудным набором стереотипных фраз-отписок. Не мудрено, что такие статьи читать просто неловко, особенно если сравнить их словарь со словарем искусствоведческих исследований по изобразительному искусству.

Хотя иной раз встречаются статьи, которые читать и интересно и полезно. Я имею в виду, в частности, статью Д. Салынского о Н. Ардашникове и статью Б. Рунина о последнем фильме Сергея Урусевского *.

Появление таких редких блесток подлинно квалифицированного подхода к искусству оператора весьма отрадно. Хорошо, по-моему, и то, что о проблемах операторского мастерства стали чаще рассказывать и сами профессионалы. В частности, вы в «Искусстве кино» и Л. Пааташвили — на страницах «Советского экрана» и того же «Искусства кино» **. Надеюсь, что такими статьями (надо, чтобы их было больше!) мы сможем пробить своеобразную «стену умолчания», которая окружает сегодня операторские проблемы на страницах печати.

В. Егоров. Вы знаете, на мой взгляд, и «стена умолчания» и неквалифицированные суждения во многом связаны со своего рода закономерностью. Ведь разговор об операторском искусстве — задача непростая для непосвященного. Чтобы разобраться в тех проблемах, которые стоят перед современным оператором, необходимо если и не специальное образование, то во всяком случае особая подготовка — специализация. А так как узких специалистов и особой критики по изобразительному решению фильма не существует, то многие рецензенты общего профиля либо с предусмотрительной мудростью обходят этот вопрос стороной, либо пишут всем известные, до анекдотичности стереотипные фразы типа: «Оператор имярек хорошо снял пейзажи».

Вот не далее как в № 4 «Искусства кино» за этот год появилась статья Н. Зархи, в которой дан блестящий, на мой взгляд, анализ картины Л. Андерсена «О, счастливчик!». И все бы хорошо, не реши автор в своем критическом разборе упомянуть имя оператора Мирослава Ондржечика. Н. Зархи понравилось, как снята картина, но, не зная способа выразить свое отношение, она довольствуется несколькими проходными фразами, которые, в сущности, относятся в большей степени к режиссеру, чем к оператору. И получается, что в высококвалифицированный анализ проскальзывают дилетантские строки, при этом из самых добрых побуждений — похвалить, отметить работу талантливого оператора.

Убежден, что такие невольные оплошности и поверхностные суждения станут редкостью, когда об операторстве заговорят более или менее широко. Вот почему я думаю, что поддержать авторитет и укрепить престиж нашей профессии мы, операторы, не сможем, если сами не станем инициаторами подлинно творческого разговора о наших проблемах. Надо для этого уметь воспользоваться всякой удобной возможностью! А проблем и тем для разговора у нас, мне кажется, предостаточно. Вот хотя бы первое, что приходит на ум. Изменившиеся методики в использовании освещения и новый подход к принципам мизансценирования.

Еще одна тема — широкий экран. Когда-то по его поводу было сломано немало копий. Сейчас, мне кажется, настала пора вернуться к этому вопросу. Накоплен огромный опыт съемки широкоэкранных фильмов, позволяющий с гораздо большим основанием, чем во времена внедрения этого формата, говорить о недостатках и достоинствах системы анаморфирования в сравнении с системой кашетированного кадра. Мне кажется интересным вопрос и об особенностях операторской работы в фильме-сказке. Снимая сейчас картину «Принцесса на горошине», я пришел к выводу, что в сказке можно не бояться самых, казалось бы, старомодных средств выразительности: павильонных дымов, активного, «веселого» контрового света.

В общем, есть о чем поговорить.

Ю. Гантман. Может быть, пока ограничимся тем кругом проблем, которые вы уже затро-

---

* См.: Д. Салынский. Изобразительное решение фильма. — «ИК», 1973, № 11; Б. Рунин. Поиски поэтики и соблазны оптики. — «ИК», 1972, № 7.

** См.: Л. Пааташвили. Музыка света. — «Советский экран», 1976, № 9; Л. Пааташвили. Не только профессионализм. — «ИК», 1975, № 3.

нули в своих статьях? Мне думается, что тут еще не все сказано и не все возможности для дискуссии исчерпаны.

Вот, скажем, в одной из статей вы сокрушаетесь по поводу того, что широкий экран лишил нас потолков в декорациях; это, конечно, прискорбный факт, но давайте подумаем о том, что широкий экран и широкий формат — это не просто технические изобретения, а качественно новые ступени в восприятии зрителем реального мира, зафиксированного на пленке. Ведь если обычный экран можно уподобить окну в мир, а широкий экран как бы раскрыл еще несколько створок в этом окне, то широкий формат почти потерял при оптимальных условиях показа четкие границы кадра. Как бы погрузил зрителя в свободно переливающееся в зал пространство фильма. Если же мы вспомним циркораму, которая пока не вышла из фазы аттракциона, то там уже зритель просто находится внутри этого пространства.

Таким образом, тенденция вырисовывается очень ясно — максимально сблизить зрителя с той реальностью, которую мы ему показываем. А это имеет, по-моему, важное практическое значение для методов воспроизведения этой реальности на экране.

Мне вот пришлось снимать только широкоэкранные и широкоформатные фильмы, а сейчас я впервые приступаю к телевизионному сериалу. Съемки еще не начались, но я уже чувствую, что «малому» экрану нужны иные средства операторской выразительности, нежели гигантские плоскости современного кинотеатра. Другие условия восприятия — другие методы формирования пластического образа. Не принципиально другие, но — другие ...

Но это частное замечание. Чтобы выбрать более широкую дорогу для настоящего разговора, остановлюсь на той общей теоретической позиции, которая заявлена в ваших статьях.

Начну с того, что сам факт появления этих статей свидетельствует о том, что лед тронулся,— обстоятельство, которое не может не радовать. Да и со многими пожеланиями статей спорить не приходится: они и верны и продуктивны, но некоторые ваши мысли вызвали у меня несогласие.

Мне кажется, например, не вполне правомерным возлагать всю вину за «усредненность» стиля, стандартизацию изобразительных решений, отсутствие смелых экспериментов только на плечи операторов. Ведь вы сами только что справедливо заметили, что главным конструктором картины является режиссер. Вот почему, говоря об определенном снижении художественного уровня операторского искусства в ряде картин последнего времени, нельзя, по-моему, упускать из виду те процессы, которые происходят в области режиссуры. На мой взгляд, здесь тоже не все благополучно, и довольно часто приходится сталкиваться с проявлениями той холодной самоуспокоенности, которая несовместима с подлинно творческой работой. Бесспорно, что эта проблема заслуживает самостоятельного всестороннего обсуждения, однако не упомянуть о ней при разговоре о сегодняшнем уровне операторского искусства, как это сделали вы, представляется мне серьезной ошибкой.

Конечно, есть немало случаев, когда при плохой драматургии, слабой режиссуре оператору удается создать формально интересное изобразительное решение. Но ведь это означает, что оператор был вынужден абстрагироваться от сценария и режиссера и работать, так сказать, «на себя». Вряд ли такая перспектива покажется заманчивой талантливому и ищущему оператору. На мой взгляд, решение проблемы снижения уровня мастерства требует комплексного подхода.

В. Егоров. Я полностью в этом согласен с вами, но мне хотелось бы внести одно уточнение в свою собственную мысль. Дело в том, что операторская профессия более, чем другие киноспециальности, связана с техникой, с точными и весьма конкретными величинами. Это иногда создает неверное представление: дескать, на всех факультетах ВГИКа учат чему-то «вообще», а на операторском — конкретному ремеслу, в котором все ясно и понятно «от» и «до», все выверено, и потому, окончив факультет, ты уже можешь больше не заботиться о профессиональной квалификации — профессия у тебя в руках. Между тем профессия оператора — профессия

творческая в самом высоком смысле этого слова. Думаю, что доказывать это нет необходимости. А раз так, то и квалификация в нашем деле обеспечивается не только и не столько суммой технических навыков, сколько постоянным творческим поиском, дерзанием, сомнением, отчаянием, счастьем, мучением... и бог еще знает какими переживаниями, без которых не может родиться произведение искусства. Взваливая ответственность за снижение уровня операторского мастерства на плечи одних операторов, я выступал прежде всего против тех, кто исключает муки творчества из сферы операторского опыта. Против тех, для кого слово «поиск» стало одиозным, кто придерживается ленивого представления о том, что лишь бы актеры сыграли, а уж мы-то всегда снимем. В этом бытующем мнении (наверное, вы не станете утверждать, что такого взгляда не существует в нашей среде) я и вижу важнейшую причину потери многими операторами подлинной творческой квалификации.

Более того, мне кажется, что стремление найти лазейку, легкий путь на просторы чистого ремесла особенно опасно как раз в операторском деле, где, как я уже говорил, все вроде бы можно поверить алгеброй. Если эту лазейку вовремя не обнаружить и не заколотить крепконакрепко, то через нее будут проскальзывать не только художники средней руки, но и талантливые люди, в силу тех или иных причин захотевшие легкой жизни.

Ю. Гантман. С этим спорить не приходится, но ведь наш разговор о другом. Скажу поэтому о том, что меня насторожило и взволновало более всего в ваших словах. О том, что вызвало у меня решительное несогласие и даже протест.

Наверное, самое трудное и неблагодарное дело — это попытка наметить и прогнозировать художественные тенденции, включая попытки обнаружить некую сумму признаков современного стиля. Такие попытки делались не один раз, и все они, по-моему, заканчивались неудачей. Попробую доказать это и выявить объективную причину такой закономерности.

В своих статьях вы очень определенно называете те приемы, которые считаете современными, и те, которые, по вашему мнению, безнадежно устарели. Особенно подробна регламентация во второй статье. Там даже есть нечто вроде реестра старых и новых изобразительных средств. Почему это неправомерно?

Обсудим хотя бы один из примеров, вами приведенных: фильм «Блокада», эпизод в кабинете Гитлера. На этом примере вы доказываете, что оператор не использовал тех выразительных средств, которые следовало бы использовать современному оператору, чтобы сцена получилась впечатляющей и интересной. Затем вы предлагаете свой вариант: двойной ряд ламп на столе, использование засветок, которые частенько пересекают весь кадр, светильники (взятые нерезко по переднему плану), пересекающиеся тени Все это, по вашему мнению, создало бы зрелище более яркое, более убедительное и, главное, более современное. Я не собираюсь вступать в полемику по поводу того, как могла бы быть снята эта сцена. Я делаю для себя как читатель только один вывод из сказанного: раз трактовка изобразительного решения сцены может быть другой, значит, оператор не нашел той единственно возможной, которая необходима для того, чтобы сцена стала неким неразделимым художественным целым, настолько убедительным, чтобы у вас (или другого оператора) не возникло желания снять ее как-то иначе.

В то же время совсем не уверен в том, что в данном случае были бы спасительны приемы современного, как вы говорите, изобразительного решения: засветки, нерезкость по переднему плану и т. п. Может быть, как раз эпизод этот и следовало снимать в «традициях Волчека», потому что только в этом случае зрелище могло стать действительно запоминающимся и, кстати, современным.

Система долженствований вообще не может быть принята в искусстве, а при определении особенностей современного стиля тем более. Это ведет лишь к замене старого стереотипа новым, если хотите, более современным. Но ведь все равно это будет система штампов, а против нее-то вы как раз и выступаете, и в этом я целиком разделяю пафос ваших статей.

Дело в том, что как только мы воздвигаем жесткий каркас требований к художнику, мы сковываем его по рукам и ногам. И диалектика здесь, видимо, в том, что чем жестче каркас, тем легче его разрушить. Ведь искусство — живой организм, развивающийся по своим, внутренне ему присущим законам. Поэтому категоричность здесь всегда очень уязвима. Искусство потому и развивается, что, рождая одну систему художественных приемов, оно тут же, буквально в следующем же талантливом произведении, отрицает ее другой системой. И определять современность стиля по наличию или отсутствию в фильме засветок — метод, по-моему, неплодотворный. И даже опасный с определенной точки зрения. Ведь такой «современности» — из набора расхожих профессиональных приемов — может без особого труда достичь каждый. И художественность тогда будет низведена до уровня среднего ремесла.

Вы, наверное, замечали, что за такого рода легко добываемой современностью гоняются в основном те, кто, в сущности, не обладает большой изобразительной культурой, кто, стесняясь быть традиционным, традициями попросту еще не овладел, а современность воспринимает как элементарное повторение того, что бросается в глаза своей новизной и необычностью. Мы наблюдали это не раз. Достаточно вспомнить, как любили снимать «под Урусевского». То же самое происходит, кстати, и в режиссуре. Стоит появиться какому-то новому своеобразному приему, как он немедленно тиражируется ремесленниками под маркой «современного стиля». Причем многие даже не задумываются о том, соответствует ли этот прием требованиям конкретного материала. Такой подход, конечно же, несовместим с задачами высокого искусства.

Вот почему я против того, чтобы на столь, мне кажется, штатском основании выстраивать модель современного стиля. И не побоюсь утверждать, что это в конечном итоге принижает авторитет нашей профессии, ибо, возвышая голос против стереотипов, вы невольно к ним возвращаетесь.

Конечно, время неизбежно накладывает свой отпечаток на все, что делает художник. А на кинооператорском искусстве «клеймо эпохи» может быть даже заметнее, чем на других компонентах фильма. Это вполне естественно. Характерные черты времени неизбежно присутствуют в наших работах. Почему, например, в свое время возникла тяга к хроникальности изобразительного решения? Убежден, что это ответ на потребность человека 60-х годов в осознании своего места в окружающей действительности, в познании того мира, в котором он жил. Тогда для нас, для нашего поколения, вступавшего в жизнь в конце 50-х — начале 60-х годов, открылась сложность мира, и мы вдруг ощутили, сколь неоднозначно все то, что прежде представлялось простым и ясным. Потребность узнать этот мир в его целостности, в его «натуральном» виде, которая и была, с моей точки зрения, главной причиной интереса к документальному кино, вызвала желание позаимствовать некоторые черты документальной стилистики. Но, оформившись как некая художественная тенденция, «документализм» немедленно породил стереотипы внутри себя. Возникло д у р н о е подражание хронике, не стилизация, а школярская имитация ее, подделка.

Причину этого я вижу в том, что некоторые внешние приметы документальной стилистики были возведены чуть ли не в ранг знамения времени. Такое нарушение причинно-следственных связей, невнимание к тому, что документальный стиль изобразительного решения лишь с п о с о б с т в о в а л реализации определенных идейно-художественных задач, с неизбежностью привело к стереотипизации «документализма», выхолащиванию его эстетической ценности, распаду внутри этого стиля образного начала.

Вы справедливо, на мой взгляд, отмечаете, что сегодня операторы стремятся использовать все возможное богатство тонов: от полной черноты до абсолютной выбеленности. Появилась возможность найти эстетическое качество нерезкого переднего плана. И когда это делается осмысленно, талантливо, то не вызывает сомнений, и мы охотно говорим о современности таких приемов. Но как только появляется соблазн провозгласить, что, снимая так, всякий сразу же станет современным, как только появляется же-

ланис составить из самих этих приемов модель современного стиля, так мы оказываемся, помоему, на ложном пути.

Хочу привести примеры, которые, на мой взгляд, убедительно доказывают, что при определенных условиях самые, казалось бы, архаичные и устаревшие приемы операторского искусства могут превратиться в ультрасовременные.

Когда мы смотрели картину Ф. Феллини «Амаркорд», то она, помимо прочих достоинств, поразила еще своей удивительно ясной и прозрачной формой. Причем эта форма была подчеркнуто декларативна. Вспомните, картина почти целиком снята статичной камерой, в большей своей части на средних планах. Ничего, что мы привыкли видеть у Феллини, мы там не обнаружили. Эта прозрачность формы оказалась настолько неожиданной, что многие в решении «Амаркорда» даже усмотрели сверххитрый трюк великого мастера, некую систему художественного шифра. А мне кажется, что то была просто-напросто я с н а я ф о р м а, которая и была необходима Феллини в данном случае. Ему просто не надо было на этот раз прибегать к тем выразительным средствам, которые он изобретал в предшествующих картинах. А теперь зададимся вопросом (в контексте ваших статей), как ввести «Амаркорд» в русло современных изобразительных решений, и я думаю, что найти ответ на этот вопрос нам будет нелегко.

Но «Амаркорд» мне случилось видеть всего один раз, и было это сравнительно давно. Второй пример для меня более близок. Мне довелось участвовать в создании картины «Дерсу Узала». Главный урок, который я получил, работая с Куросавой, таков: искусство не терпит догм. Когда приходит великий мастер, самая хитроумная теоретическая конструкция может рухнуть от одного прикосновения его кисти. Расскажу историю, которая привела меня к этому выводу.

В картину эту я вошел потому, что возникла срочная необходимость в замене оператора с советской стороны. И к моменту моего прихода уже было снято метров 600—700. И Куросава поэтому предложил мне сначала просмотреть весь материал, а потом уже постепенно входить в работу.

Материал произвел на меня странное впечатление. Все съемки велись абсолютно статичной камерой, только на средних планах, крупных почти не было, и ни одного кинопейзажа в нашем понимании! У Куросавы пейзажи были сняты длиннофокусной оптикой, что придавало изображению особый эффект скованности, статичности. При этом длиннофокусная оптика использовалась даже не так, как привыкли использовать ее мы, выводя актера на крупный план и размывая фон. Цель Куросавы, очевидно, была иной: актер на крупный план не вводился, что позволяло фон оставлять в резкости. Он применял эту оптику, чтобы сжать перспективу, чтобы заполнить кадр максимально плотно фактурой зелени, леса. Ни в одном кадре не было видно линии горизонта. Ни одного пейзажа не было снято без человека.

Все это было для меня неожиданно и странно. Работая на предыдущей своей картине «Русское поле», я пришел как раз к убежденности, что характер российского пейзажа точнее передается не длиннофокусной оптикой, а широкоугольной. Широкоугольная оптика, мне казалось, больше соответствует нашему восприятию пространства и вернее передает всю ширь и бескрайность просторов нашей земли. Встретившись с противоположным изобразительным решением в «Дерсу Узала», я был поэтому в замешательстве.

Однако я понял, что в таком решении заключалась определенная изобразительная концепция Куросавы. Надо тут заметить, что Куросава является еще и блестящим живописцем и начинал он свою творческую биографию с живописи, за которую не раз получал премии на международных выставках. Так что предположить в его решении что-то случайное, непродуманное было бы просто нелепостью. Любопытно, что при необычайно ясном и точном видении будущей картины Куросава был предельно внимателен к любому предложению, от кого бы из членов группы оно ни исходило. Свои же пожелания он формулировал ясно, просто и конкретно, оставляя нам все возможности для проявления творческой инициативы, разумеется, в рамках определенной им концепции фильма. Поэтому, несмотря на гигантскую требова-

тельность этого великого режиссера, работать с ним было легко.

Пытаясь разгадать концепцию выдающегося режиссера, я обложился книгами по японской живописи, и мне уже стало казаться, что я нащупываю пути к разгадке, когда состоялся наш разговор с Куросавой.

Куросава прежде всего поинтересовался моими предложениями по фильму. Я ответил, что, по-моему, в картине помимо Дерсу и Арсеньева должен быть третий главный герой — природа. И что я рад работать на этой картине потому, что, хотя операторам вроде бы не положено иметь своей внутренней темы, у меня такая тема все-таки появилась — тема природы мне особенно близка и дорога.

Куросава внимательно выслушал все, что перевел переводчик, и заговорил о том, что тайгу чрезвычайно трудно снимать. «Я посмотрел очень многих ваших картин, — сказал Куросава. — И мне показалось, что тайга снята везде одинаково, открыточно: дерево на переднем плане, а сзади бескрайний горизонт... Мне хочется снять тайгу по-другому, изнутри, чтобы ее трудно было узнать. В этом решении я бы хотел опираться на опыт Сезанна или Ван Гога». Это заявление показалось мне тем более удивительным, что если соотносить художнический взгляд на мир Ван Гога с существующими видами оптики, то Ван Гогу, на мой взгляд, более пристала оптика широкоугольная, дающая резкие перспективные сокращения, подчеркнутые контрасты планов, но уж никак не длиннофокусная. Единственное, чем я для себя объяснил упоминание Куросавы о Ван Гоге — это пристрастием режиссера к нервной, изломанной линии, — натура на съемках всегда тщательно подбиралась и обильно декорировалась множеством пней, голых ветвей, кадр перечеркивался причудливыми корягами.

В ответ на мое удивление Куросава предложил мне вспомнить солнце в «Красных виноградниках» Ван Гога: «Ведь это же явно длиннофокусная оптика»,— сказал он. Затем Куросава стал говорить о том, что хочет, чтобы картина была снята странно. «Я люблю бредовые идеи»,— сказал он. Когда Куросава работает со своей обычной группой, у него даже существует традиция высказывания «бредовых идей», среди них, как считает Куросава, нередко оказываются необходимые и ценные для фильма. «В этом фильме мне бы, например, хотелось взять и выкрасить все в золотой цвет. К сожалению, это невозможно, так как погода меняется слишком быстро»,— сказал Куросава.

Будучи художником необычайно мощной творческой индивидуальности, Куросава считал необходимым прикоснуться ко всему, что попадало в поле зрения камеры. Ни один кадр в тайге не снимался просто так. Обязательно прибивались кусочки коры, веточки.

В картине, если вы помните, есть такой кадр: сани вытягивают на край обрыва. Такой обрыв нашли. Там была прекрасная заснеженная фактура по переднему плану, которую каждый режиссер и оператор с удовольствием бы снял. Но Куросава, чтобы снять этот кадр, потребовал принести куски льда, которые он присмотрел по дороге. Их разложили в границах кадра, а затем Куросава стал сам высекать замысловатые фигуры из слежавшегося снега. И этими фигурами также заполнялся кадр.

Таким образом, каждая сцена требовала невероятного труда и времени.

С другой стороны, я неоднократно имел возможность убеждаться, как Куросава дорожит теми короткими мгновениями небывалой красоты, которые случаются в природе.

Однажды я обратил внимание на поразительную цветовую гамму, которая на короткое время является зимой в Уссурийской тайге. Это случается в период захода солнца — сопки еще освещены, а передний план уже весь во тьме, и сопки в эти короткие мгновения имеют тончайший розовый оттенок, не желтый, не оранжевый, а именно розовый. Когда я сказал об этом Куросаве, он очень заинтересовался, и затем мы сняли розовые сопки. Эпизод вошел в картину. Как я уже говорил, все было снято статично. В работе не использовался съемочный кран (его отправили в Москву в самом начале экспедиции), потому в картине полностью отсутствовали верхние точки съемки. С тележки было снято всего два или три кадра двухсерийного фильма. Несколько панорам, которые есть в картине, снимались без помощи тележки —

длиннофокусным объективом на дальность. Добавлю, что фильм снимался тремя камерами со штатива, то есть полностью неподвижными.

Из всей картины в экспедиции был смонтирован лишь один эпизод, а всего отснято к фильму 50 тысяч метров пленки. И мы не представляли себе, как Куросава намеревается разбираться во всем этом колоссальном количестве материала. Но Куросава сел за старенький монтажный столик, из Японии ему привезли специальный станок, на котором закреплялись рулоны с пленкой и который автоматически разматывал рулоны.

За две недели Куросава смонтировал две серии фильма! Он смотрел пленку, загибал на каждом плане кадры, которые были нужны для картины, монтажница вырезала их и склеивала. Куросава же склеивал из отдельных планов эпизод и смотрел его на монтажном столе, внося некоторые коррективы.

По правде сказать, я не представляю себе, как можно было удерживать практически всю будущую картину в голове. Между тем Куросава сумел это сделать, иначе бы он просто не смог из бесчисленного количества пленки (заметьте, снимали тремя камерами) выбрать сразу только то, что ему было необходимо. Ему, конечно, помогали его собственные рисунки. Это, кстати, тема для отдельного разговора.

Итак, картина была смонтирована, но ее по-прежнему было трудно смотреть. Это было не только мое ощущение, но многих, кто следил за ходом работы. После монтажа Куросава еще месяц самолично занимался подгонкой музыки и звука. Этим компонентам будущего фильма он придавал огромное значение и предельно точно расписывал, где должна запеть птичка, где раздастся шорох шагов и где он затихнет.

Должен сознаться, что всю грандиозность замысла великого мастера мы поняли, лишь когда увидели картину на одной пленке. Это было одно из самых сильных впечатлений в моей жизни, потому что я впервые увидел, как сразу, одновременно, из множества слагаемых возникло произведение искусства. До сих пор все — изображение, реплики, музыка, шумы — существовало в отдельности, и трудно было представить себе, какая из всего этого получится картина. А когда все сложилось, мне стало ясно многое из того, что казалось загадочным во время съемок. Прежде всего стала очевидной взаимосвязь японской живописи с изобразительным решением фильма «Дерсу Узала». В живописи периода ямато-э, например (XII—XIV века), обращает внимание характер передачи пространства. Он поразительно соответствует эффекту, создаваемому длиннофокусной оптикой: отсутствие линейной перспективы, сжатое пространство.

Видимо, существует национальная специфика и в восприятии пространства. У японцев и у нас оно, по-видимому, принципиально различно. Истоки такого различия, думаю, в пространственных особенностях обеих стран, в особенностях их природы. Я, например, думаю, что японец, привыкший к своему пейзажу, просто не может воспринять русский пейзаж в его целостности, так как его воспринимаем мы, не может охватить сознанием те гигантские просторы, к которым мы привыкли.

У Ван Гога есть прекрасное высказывание о японской живописи, которое я запомнил почти дословно и хочу сейчас привести: «Когда вы смотрите на произведение японской живописи, то вы всегда видите за ней мудреца, который тратит свое время на что? На анализ политики Бисмарка? На исчисление расстояния от Земли до Луны? Нет! На созерцание травинки». Вот эта способность погружаться в созерцание деталей, мельчайших компонентов окружающей среды, эта удивительная сосредоточенность взгляда на малом, по-моему, и является особенностью японского национального восприятия окружающего мира (кстати, позже я узнал, что Куросава большой поклонник живописи ямато-э).

Но особенность национального восприятия пространства — это лишь одна из причин выбора того изобразительного решения, какое предложил в «Дерсу Узала» Куросава. Решения настолько, казалось бы, «устаревшего», что оно непосредственно восходило к фильмам Мельеса, которые снимались неподвижной камерой, с точки зрения партера.

Была, как видно, еще и другая, более существенная причина, которая, собственно, и прида-

ла этому «традиционному» изобразительному решению подлинную современность. Да и не всегда же Куросава снимал свои фильмы статично и только длиннофокусной оптикой, значит, на этот раз у него были особые причины для того, чтобы воспользоваться именно такой стилистикой.

Увидев завершенную картину, я убедился, что лишь этими, как мне казалось до того, «архаичными» изобразительными средствами и можно было передать в полной мере то ощущение тишины, гармонии, некоего зачарованного и девственного мира тайги, передать ту глубокую философскую идею, которую Куросава вложил в свой фильм, ту идею, которая и обусловила успех картины. Куросава удивительно точно ощутил общественную потребность именно в такой тишине, в такой погруженности в созерцание природы, недаром «Дерсу Узала» пользуется широким признанием в Японии и на Западе.

У нас в прокате «Дерсу Узала» воспринимался иначе, чем за рубежом, и это, по-моему, тоже объяснимо. Нашего зрителя подобной постановкой проблемы не удивишь. Мы привыкли к красоте нетронутой земли, к возможности установления прочных и гармоничных отношений между людьми — это наша плоть и кровь. Тогда как для человека Запада, для жителей Японии картина явилась небывалым откровением. Там, где люди задыхаются от урбанизации, где на перекрестках улиц продают кислород, экранный рассказ о бескрайних таежных просторах, о чистом таежном воздухе не мог не вызвать особого отклика в зрительном зале.

Наверное, все те долгие годы, которые Куросава мечтал снять «Дерсу Узала», а снимал картины яростные и горестные, он нес в себе потребность выражения своего «натурфилософского» человеческого идеала. И когда такая возможность ему представилась, он поставил «Дерсу» так, что через добрых и гуманных людей, через дикую, неукрощенную природу, показанную в картине, он до конца, с огромной художественной силой выразил свой гуманистический идеал, свою мечту о чистом и светлом мире, таком непохожем на тот, в котором живет современный японец или англичанин.

Однажды в разговоре Куросава заметил: «Я снимал разные картины, но о чем бы они ни повествовали, я всегда стремился говорить в них об одном и том же: о том, что мешает людям быть счастливыми, что делает людей несчастными». Мне кажется, что в «Дерсу Узала» Куросава и сказал людям о том, как они должны жить и что им надо делать для того, чтобы стать счастливыми.

Теперь, возвращаясь к теме нашего разговора, я хочу спросить вас: могла ли какая-нибудь самая хитроумная концепция современного изобразительного стиля оказаться пригодной для решения философской проблемы, которая волновала такого великого мастера, как Куросава? Пример работы над фильмом «Дерсу Узала», по-моему, доказывает, что самые неожиданные средства оказываются в искусстве ко двору, когда у художника есть мысль, талант, страсть. И современной изобразительная стилистика станет только тогда, когда в основе ее будет лежать современная мысль. А мысль устаревшую не задрапировать даже самым изысканным набором наимоднейших приемов.

В. Егоров. И все-таки уровень формы, который и теоретики и мы сами должны определять и анализировать, существует. И пример с фильмом Куросавы, мне думается, свидетельствует только о том, что изменение уровня изобразительной формы происходит не за счет привнесения новых художественных приемов, но и за счет возвращения в актив старых, казалось бы, давно отживших методов.

Фильм «Дерсу Узала» открывает нам один из способов расширения активного языка операторского искусства, однако он ни в коей мере не отрицает самого существования такого активного языка — набора приемов, которыми преимущественно пользуются операторы на том или ином отрезке времени. И знание этого набора, чуткая реакция на все перемены, происходящие в операторской лексике, мне кажутся непременными условиями настоящего творческого подхода к стоящим перед нами задачам. Ведь без осведомленности обо всем многообразии сегодняшних выразительных средств операторского искусства, как и без интереса к

тем выразительным средствам, которые существовали десять, двадцать лет назад, на заре кинематографа, мы обречем себя на то, что будем для каждого конкретного случая изобретать... велосипед.

Я не за то, чтобы ограничить круг выразительных средств сегодняшнего оператора, наоборот. Как и вам, мне хотелось бы видеть постоянное обновление набора и за счет новаторских приемов и за счет модернизации старых приемов. Я против другого — против невнимания к развитию операторского искусства, к тому новому, что появляется на свет. Против тех операторов, которые пользуются устаревшими способами выражения не ради донесения важной и современной мысли, а лишь потому, что не следят за эволюцией операторства.

Ю. Гантман. История живописи, как и других видов изобразительного искусства, это тоже история того, как человек учился видеть мир. Некоторые ученые, например, утверждают, что человек не сразу научился различать синий цвет, и изобразительное искусство дает тому убедительные доказательства. Менялось в восприятии человека и понятие «перспектива». Ведь до того, как была открыта прямая перспектива, существовала перспектива обратная, которая обусловливала своеобразную систему взглядов на окружающую действительность. А как человек учился видеть и передавать движение? Ю. Виппер на примере египетской и более поздней скульптуры разных периодов удивительно наглядно показал, как постепенно развивалась у художников способность видеть и воспроизводить движение.

Вот почему я выступаю против того, чтобы возводить в абсолют ту сумму приемов, которые были найдены за последние годы. Конечно, в этом контексте рождается соблазн провести прямую аналогию с тем, как овладевал движением камеры кинематограф, пройдя путь от полной ее статичности до почти неограниченной свободы, но думаю, что прямые параллели здесь оказались бы слишком поверхностными. В то же время сам факт подобного совпадения является симптоматичным и вряд ли случаен; полагаю, что он отражает общность путей познания мира, которыми идут изобразительное искусство и искусство операторское. Цели одинаковы, а средства различны, и думаю, что нам важно видеть не только специфику пластики фильма, но и ее связь со всем богатством, накопленным живописью и скульптурой.

В. Егоров. Чем больше выразительных средств, приемов в активе у современных операторов, тем больше выбор, тем значительнее число разнообразных авторских почерков.

Ю. Гантман. Кстати, самоограничение в выразительных средствах также может явиться мощным художественным оружием.

В. Егоров. Конечно. Бывает, что намеренный отказ от некоторых приемов делает язык фильма гораздо более информативным, чем их чрезмерное обилие. Специалисты называют такой намеренный отказ «минус приемом». Вспомним, например, силу воздействия яркого «минус приема», продемонстрированного в свое время другим японским режиссером К. Синдо, — отказ от звучащего слова!

Ю. Гантман. Я внимательно слежу за развитием вашей мысли, и, скажу откровенно, у меня вызывает несогласие ваше стремление рассматривать прием как нечто самодовлеющее, самоценное. К тому же, с моей точки зрения, нельзя отождествлять прием и выразительное средство. В искусстве прием, в отличие от спорта, существует только в разовом исполнении, его повторение немедленно превращает его в штамп, а набор приемов — соответственно, в набор штампов. Выразительное же средство, будучи однажды найдено, может служить многим художникам и, как мы убедились, весьма продолжительное время.

Далее. Призыв к постоянному обновлению набора выразительных средств, к изобретению новых приемов сам по себе возражений не вызывает. Однако не кажется ли вам, что в контексте вашего выступления он звучит несколько схоластично? Ведь если с этой точки зрения посмотреть на развитие операторского искусства, то оно предстанет перед нами как история

экранного формотворчества, обусловленного только изобретательностью оператора и никак не связанного с объективными обстоятельствами. Мне такой путь не представляется плодотворным.

В связи с этим позвольте мне высказать в качестве рабочей гипотезы следующую мысль. Мне кажется, что развитие средств операторской выразительности отражает развитие умения операторов видеть мир и воспроизводить его на экране. И вот в этом пункте пути операторского искусства и живописи расходятся.

Ведь если живописец, как мы знаем, для того и воспринимает мир, как-то преломляет его в своем сознании, чтобы затем отдать его — при посредстве кисти, своей руки — людям, то душевные порывы оператора скованы тем количеством технических приспособлений, которые в данный момент существуют. Оператор неизбежно ограничен в способах индивидуально-художественной трансформации фотографического изображения, тогда как художник-живописец такого рода ограничений не знает.

В отличие от художника-живописца художник-оператор воплощает свой изобразительный замысел прежде всего в той действительности, которую фиксирует камера. Для живописца натура — лишь отправная точка, материал, который он может преобразовывать на холсте бесчисленным множеством способов. Оружие оператора, как справедливо сказал А. Д. Головня,— это его камера, а она фиксирует именно то, что увидел и выбрал оператор совместно с режиссером и художником. И какие бы хитроумные способы трансформации киноизображения ни появлялись, будь то фильтры, оптические насадки, соляризация, засветки, оптическая печать, нам бесполезно было бы гоняться за живописью, так как природа киноизображения принципиально иная — фотографическая. Мы изначально беднее художника в возможности давать ту интерпретацию увиденного, которая нам кажется наиболее целесообразной. Какими бы быстрыми темпами ни шел прогресс в области киносъемочной техники, все равно останется объектив, пленка, ограниченный набор оптики и насадок и т. п. Путь дальнейших поисков технических средств для воздействия на изображение, мне думается,— не генеральный.

Мне кажется, что главная цель наших поисков — реальность. Всецело солидаризируюсь с вами в том, что наша главная мечта — научиться передавать на экране то, что мы видим. И наша главная беда не в том, что мы не умеем трансформировать натуру, а в том, что мы видим гораздо больше, чем можем пока перенести на экран. Развитие кинотехники в этом направлении мне кажется поэтому единственно перспективным. Когда-нибудь наступит время и мы сможем перенести на экран все, что мы видим, и тогда задача будет состоять в том, чтобы уметь видеть.

Можно смотреть, а можно видеть — тут есть существенная разница. Так вот, чем больше мы увидим, тем больше мы сможем перенести на экран. А эволюция способности видеть бесконечна, ибо способность видеть — это и есть познание действительности.

С этой точки зрения, все развитие операторского искусства, какие бы оно зигзаги ни совершало, становится развитием умения видеть мир. И чем больше мы будем вооружены, тем больше возможностей у нас будет видеть и познавать окружающую действительность, передавая опыт познания реальности на экране. Именно в этом для меня кроется сила киноизображения — в способности воспроизводить мир в бесконечных его проявлениях, а не в поисках механических приемов и средств трансформации фотографического изображения.

В. Егоров. Странное дело: выслушав все то, что вы сказали и по поводу операторского искусства и в адрес моих выступлений, я почему-то не ощущаю потребности в споре с вами. Честно говоря, в таком положении я оказываюсь впервые.

Мне бы хотелось только внести некоторые уточнения в то, что я уже говорил на журнальных страницах, дабы мы с вами лучше поняли друг друга.

Выступая за современность изобразительного решения, я ни в коем случае не навязываю операторам некую конкретную систему художественных приемов — набор элементов, знаков. В конечном счете дело ведь даже не в расшире-

нии этого набора. Как любят шутить в клубе «Двенадцать стульев»: все произведения великого Шекспира, оказывается, созданы с помощью всего лишь 26 букв английского алфавита.

Важен характер подхода к материалу.

Одно дело, если мы освещаем декорацию, практически не считаясь с расположением в кадре реальных источников света, осуществляя испытанную десятилетиями схему «чтобы все видно было», и совсем другое дело, когда оператор находит единственно созвучную данной драматургической ситуации световую атмосферу, реалистически точно воссоздает ее в павильоне (разумеется, с поправками на пленку), находит степень взаимоотношения световой среды с актерами — с точек зрения реальности, драматургии, эстетики и экспонометрии.

Я выступаю против равнодушия к материалу, против желания отгородиться ремесленными навыками от творческих процессов, происходящих в профессии. Упомянутая сцена из «Блокады» показалась мне неинтересной. И прежде всего из-за многажды виденного — нулевой информативности — освещения, которое мне показалось прямым выразителем этого самого равнодушия. Предлагая свой вариант изобразительного решения сцены, я был далек от мысли выдать его за совершенный. Просто мне хотелось с помощью конкретного предложения избежать голословности. Рассуждая же вообще, я вполне согласен с вами: конечно, не засветки сами по себе определяют современность стиля. Кстати, ни Калашников, например, ни Рерберг почти никогда не употребляют засветки. Но современность работ того же Рерберга я вижу не в том, что он не прибегает к засветкам, а в особой световой атмосфере, характерной для его фильмов, в воспроизведении им тонких световых эффектов в павильоне, в отказе от стандарта в освещении портретов.

Думаю при этом, что коренного противоречия в том, что говорите вы, и в том, что пытаюсь утверждать я, нет. Просто мы ведем рассуждение на разных уровнях Вы определяете основную тенденцию операторского творчества на уровне цельной эстетической концепции задач и значения операторского искусства, я же в основном говорю о конкретных методах создания киноизображения на данном отрезке времени. Б. А. Успенский усматривает в живописном произведении наличие трех уровней — семантического, синтаксического и прагматического. Так вот, меня в основном интересует первый уровень — то есть закономерности передачи в кадре отношений реального мира. И мои рассуждения, думается, могут поэтому войти составной частью и в вашу концепцию тоже.

Я вижу основную тенденцию сегодняшнего дня в стремлении к воспроизведению наиболее неожиданных и нестандартных состояний в освещении природы (это касается как натуры, так и интерьера), в стремлении к реалистически точной, емкой передаче всего многообразия форм и фактур материального мира и т. п. Все это, на мой взгляд — определенный этап на пути того совершенствования уметь видеть мир, о котором вы говорили.

Ю. Гантман. Мне хотелось бы лишь добавить, что видение мира не существует абстрактно, само по себе, оно всегда связано с конкретной личностью, и прежде всего личностью оператора В той или иной степени он неизбежно реализует себя в характере киноизображения, хотя способы этой реализации, в этом вы правы, иные, нежели в живописи.

Более всего индивидуальность оператора проявляется в том, что он видит, какую натуру из нескольких равновозможных выбирает, сколь глубоко, многообразно, разносторонне способен он познавать окружающую действительность с помощью фотографического изображения. В этом, видимо, и заключена специфика нашего операторского творчества, тут и лежит круг важнейших проблем, разговор о которых только начинается...

Диалог записал Л. Карахан

В. Утилов

Социальная биография художника

Американцы щедро издают книги по кино — роскошные и скромные, о «звездах», давно отблиставших и только восходящих, о знаменитых режиссерах и зеленых новичках, о своих соотечественниках и иностранцах. В знаменитой книжной лавке «Ларри Эдмундс букшоп» на бульваре Голливуд в Лос-Анджелесе можно найти книги о Феллини, Бергмане, Антониони, Бунюэле, Лоузи, Трюффо, Годаре... Нет конца рекламным альбомам, посвященным Мэй Уэст, Эрролу Флинну, Кэрол Ломбард, Мэрилин Монро. А уж о мемуарных изданиях говорить не приходится — кто только не издавал здесь свои воспоминания!

Но вот что любопытно: первая книга об Уильяме Уайлере вышла в Америке совсем недавно — в 1974 году, когда режиссер, которого уже в 30-е годы называли совестью Голливуда, простился с кино навсегда. Ее появление было запоздалой данью славе одного из крупнейших художников-реалистов американского кино. И, к сожалению, это не случайность. В книгах об американском кино, в многочисленных «классификациях» (десять, двадцать, тридцать лучших американских режиссеров), которыми столь увлекаются западные кинокритики, практически не находится места для режиссеров, стремящихся воспроизводить на экране реальную действительность и характерные для своей эпохи конфликты. К их числу принадлежит и Уильям Уайлер.

Джон Бакстер, например, в книге «Голливуд в 60-е годы» достаточно пространно рассматривает его второстепенные вещи, восхищается техническим решением знаменитого поединка колесниц в «Бен Гуре» и отделывается ничего не значащей фразой, когда речь заходит о принципиальной работе режиссера — социально-критическом фильме «Лучшие годы нашей жизни». Как будто речь идет о заурядном середнячке, одной из сотен голливудских постановок. Можно привести немало примеров пренебрежительного отношения к творчеству Уайлера, как к чему-то безумно старомодному, «традиционалистскому».

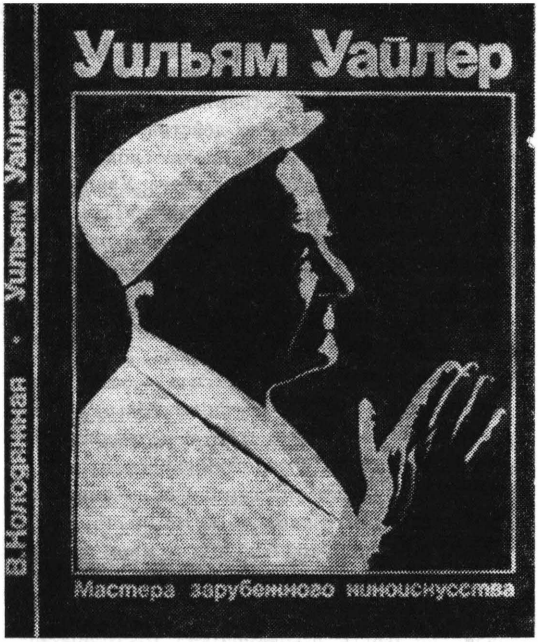
Вот почему так сложна и ответственна была задача советского исследователя В. Колодяжной, взявшейся за монографию о творчестве выдающегося мастера американского кино *.

Монография не терпит догадок, даже эстетически обоснованных. Ее закон — глубина анализа и информации. В данном случае трудности начались уже с расшифровки биографии режиссера. Простой и внешне самый логичный выход — остаться наедине с фильмами Уайлера, вывести из них его индивидуальность, его отношение к миру — противоречил специфике жанра.

Принципиально не устраивал В. Колодяжную и иной, весьма распространенный ныне прием, прием субъективной дорисовки. Слишком часто критики анализируют — умно, интеллигентно, занимательно — фактически придуманные ими фильмы или обсуждают актуальные, но не имеющие отношения к данной теме проблемы. За последние годы западные кинокритики усвоили снобистскую моду превращать явления искусства в повод для демонстрации своей эрудиции, стилистического блеска, дерзости взгля-

---

* В. Колодяжная. Уильям Уайлер М., «Искусство», 1975.



да. Художник и его фильм, сопряженность искусства с действительностью, открытие правды о человеке и времени теряют для исследователя всякую привлекательность, тонут в потоке остроумных сравнений, эпитетов, философских экскурсов, эффектных поворотов.

Спору нет, критика может и должна быть творческой, но есть предел и для критической вольности. Свобода критической интерпретации ограничена замыслом автора, фактами жизни и фактами искусства. Первый долг серьезного критика — уважение к художнику и его творению.

Монография В. Колодяжной, быть может, устроит не всех. Во всяком случае, не любителей критической беллетристики. Но принципиальное достоинство этой небольшой книжки в том, что автор ее не считает возможным «гримировать» Уайлера, не подгоняет его портрет под сегодняшнее представление о новаторе и не жертвует «традиционным» анализом его картин ради словесного барокко.

Прежде всего в монографии нет ни одного документально не подтвержденного факта — это подлинная история художника, поставившего выдающиеся критические фильмы, утверждающего с экрана человечность, гуманистическую мораль, высокую духовность. Современный Запад изъял из лексикона эти «наивные» понятия — тем более важно в этом смысле и значительно творчество Уайлера. В работе В. Колодяжной внимание читателя привлечено к главным, социально значительным фильмам режиссера. Их место определяется тем, насколько правдиво и глубоко рассказывают они об Америке, их вкладом в развитие реализма в американском киноискусстве.

Читатель найдет здесь немало нового: никто еще не писал так подробно и аргументированно об антимещанском запале «Додсворта», об уайлеровской полемике с мифами Дальнего Запада в фильме «Человек с Запада», о социальном зле конформизма, парализовавшего волю героев «Часов отчаяния».

Совершенно закономерно, что в центре авторского анализа — «Тупик», «Лисички», «Лучшие годы нашей жизни». В контексте эпохи рассматриваются и психологические драмы режиссера: стихийный бунт индивидуальности, подавляемой ретроградством и лицемерием обывателей («Иезавель», «Грозовой перевал») или трагическая судьба человека, который слишком человечен, чтобы плыть по течению («Наследница», «Керри»). Все же искусствоведческий анализ фильмов «Лисички», «Тупик», «Лучшие годы нашей жизни» мог быть поподробнее. Верно, что об этих фильмах у нас писали не раз, но ведь именно эти картины оказали значительное влияние на становление реализма в кино США.

Краткие характеристики деятелей кино (Сесиль Де Милль, Эрик Штрогейм, Бетт Дэвис), писателей (Теодор Драйзер и Синклер Льюис), политиков (Уоррен Хардинг, Герберт Гувер, Франклин Рузвельт) помогают лучше понять условия, в которых начинал свой путь Уайлер. Хотелось бы, правда, расшифровать некоторые важные детали: как, например, возник союз Уайлера с продюсером Сэмюэлем Голдвином, как складывались взаимоотношения режиссера со сценаристами и драматургами Лилиан Хел-

лман и Робертом Шервудом или с оператором Греггом Толандом. Однако мы помним — автором этой книги кропотливо и тщательно собрано многое.

Несмотря на то, что фильмы сгруппированы в главы по тематическому принципу, автор монографии не нарушает логики временного развития, и это опять же верно. Последовательный рассказ о работах режиссера позволяет разглядеть закономерную картину его развития. Уайлер — художник, притом большой. Читателю нужно и интересно знать, как время постоянно диктовало ему свои условия; как Уайлер непрерывно, не афишируя неподчинения, отстаивал свое понимание человека, смысла жизни, целей искусства. Ибо в непрерывности сопротивления — воля, характер, мужество режиссера, который презирал позу, избегал сенсационных интервью, редко говорил о себе.

Ненавязчивый, внешне суховатый тон монографии соответствует характеру самого Уайлера, что не делает книгу менее интересной. Внимательный читатель найдет в ней немало проницательных наблюдений. При этом удачи и неудачи, победы и просчеты названы своими именами (справедливость изменила только раз — в оценке совсем не уайлеровской, на мой взгляд, «сказки» о войне «Миссис Миннивер»).

К достоинствам книги следует отнести и тот факт, что автор помогает разглядеть Уайлера даже в его менее удачных картинах. Скажем, в «Бен Гуре», где в подтексте помпезного фильма-колосса таится утверждение, что «идея справедливости, которой служат лишь немногие, которая терпит сегодня поражение, может разрушить со временем самую мощную государственную машину». Или в «Коллекционере», который у другого режиссера был бы очередной невротической драмой, а в руках Уайлера превратился в рассказ о попытке жертвы вернуть человечность своему палачу.

Свежа и интересна мысль о связи социально-критических фильмов Уайлера с такими картинами, как «Двенадцать рассерженных мужчин» Р. Роуза и С. Люмета и «Нюрнбергский процесс» Э. Манна и С. Креймера.

Большое место в монографии занимают актеры и их роли. Это закономерно, ибо в анализе психологии героев явственно проступает уайлеровское стремление объяснить судьбы людей не только их личными качествами, но, в первую очередь, комплексом социальных условий. Приятные и отталкивающие, своевольные и робкие, сильные и беспомощные, они показаны психологически тонко и достоверно, и добросовестность взгляда режиссера, его желание всмотреться и понять разрушают однозначность голливудских масок. Много интересного говорится о работе Уайлера с Б. Дэвис, О. Де Хевилленд, О. Хепберн, Б. Стрейзанд, Л. Оливье и Х. Богартом, но, пожалуй, сущность уайлеровского прочтения лучше всего иллюстрирует образ гангстера Мартина из картины «Тупик». Автор монографии видит в этом герое жертву системы, столь же обреченную, как и мальчишки, которые получают от него уроки профессионального бандитизма.

Последние главы монографии (Уайлер 50-х и 60-х годов) оставляют ощущение некоторой недосказанности: было бы важно объяснить — более тщательно и подробно, — почему самый честный режиссер Голливуда, автор бескомпромиссно трезвого и правдивого «Освобождения Л. Б. Джонса», снимает такие далекие от его интересов картины, как «Дружеское увещевание», «Бен Гур», «Смешная девчонка». Монография трудна своей «малометражностью» — на все не хватает простора, но этот пропуск хотелось бы восполнить.

Книга В. Колодяжной знакомит нас с человеком, который долгие годы рассказывал об Америке так глубоко и правдиво, как мало кто из его коллег в Голливуде. Это биография художника, которому доступны самые разные краски. Это рассказ о режиссере, который всю жизнь верил в идеалы гуманизма.

Полвека работал в Голливуде Уильям Уайлер, и все эти годы его голос был голосом человечности. Мир потребления зачеркнул понятия «гуманность», «мораль», «справедливость». Этот мир не терпел противоречий и мстил, называя художника старомодным, наивным мечтателем, замалчивая его лучшие фильмы. Тем более нужна эта книга об Уайлере.

Нина Зархи,
Ирина Звегинцева

Поиск, вселяющий надежду

Заметки после Недели индийского кино в Москве

Характеризуя дружественные отношения между народами Советского Союза и Индии, Леонид Ильич Брежнев сказал на XXV съезде КПСС: «Советские люди с симпатией, более того, с чувством солидарности относятся к миролюбивой индийской внешней политике, к мужественной борьбе прогрессивных сил страны за решение стоящих перед ней трудных социально-экономических задач. Мы желаем народу и правительству Индии полного успеха в этой борьбе».

В обстановке крепнущей дружбы между народами двух наших стран культурные связи между СССР и Индией развиваются плодотворно и успешно. В этих условиях закономерно повышается традиционный интерес советских людей и к древней, классической культуре Индии и к современному индийскому искусству. Книги Тагора и Чаттопадхайя, Неру и Ганди находят в нашей стране внимательных читателей. На сценах советских театров с успехом ставятся классические пьесы индийских драматургов — «Белый лотос», «Рамаяна», «Тележка чудес». Особой популярностью пользуется у нас кинематограф Индии. В разное время на наших экранах с успехом демонстрировались такие выдающиеся произведения индийских кинематографистов, как «Два бигха земли», «Неприкасаемая», «Сагина Махато», «Музыкальная комната», «Посредник», «Собеседование». Эти и другие фильмы познакомили зрителей с творчеством Бимала Роя, Сатьяджита Рэя, Мринала Сена, Раджа Капура. Международные кинофестивали в Москве и Ташкенте, провозгласившие ведущим принципом поддержку прогрессивных, демократических тенденций в мировом киноискусстве, регулярно включают в свои программы талантливые, социально глубокие и честные фильмы, представляющие передовые тенденции в кино Индии. На последнем Московском фестивале одной из главных наград, Серебряного приза, была удостоена картина Мринала Сена «Хор», проникнутая глубоким сочувствием к борьбе простых людей Индии за лучшее будущее.

Растущему интересу советских людей к индийскому киноискусству отвечают и вошедшие в традицию ежегодные Недели индийских фильмов в СССР, проводимые в рамках культурного и экономического сотрудничества между нашими странами. Программа, показанная кинематографистами Индии в 1976 году, привлекла внимание зрителей и критики прежде всего открытой социальной направленностью, объединившей большинство привезенных картин глубоким проникновением в реальные конфликты современной индийской действительности.

На торжественном открытии Недели в Москве Временный Поверенный в делах Индии в СССР г-н Синаи сказал: «Нам особенно приятно, что на XXV съезде Коммунистической партии Генеральный секретарь ЦК Брежнев подчеркнул то огромное значение, которое ваша страна придает советско-индийской дружбе. Я надеюсь, что эта Неделя внесет свой вклад в нашу дружбу, так как она даст возможность советским людям познакомиться с образом жизни индийского народа. Я очень рад, что бóльшая часть фильмов, привезенных в Москву, представляет серьезный социальный кинематограф Индии».

Действительно, фильмы, включенные в программу, дают возможность проанализировать и оценить сложность и многоплановость проблем, встающих сегодня перед индийской кинематографией, особенности ее стилистики и тематических устремлений.

●

«Революция в индийском кино началась!!!» — так оптимистически оценивает усиление прогрессивных тенденций в кинематографе Индии

видный прогрессивный критик Хари Атма. И хотя на первый взгляд его суждение может показаться несколько преждевременным — ведь работы режиссеров нового направления, противопоставивших привычной развлекательной продукции острые социальные ленты, составляют пока лишь 2—3 процента от общего объема картин, — нам тоже кажется, что кинематограф Индии вступил сегодня в новую важную фазу своего развития.

Как известно, в жизни индийцев кино занимает особое место. Кинематограф является не только основным развлечением, доступным миллионам, но и, по сути дела — единственным, помимо радио, средством информации для значительной части населения. (Телевидение в стране пока не получило широкого распространения.)

Напомним в этой связи несколько цифр, характеризующих развитие кинопродукции в Индии.

С 1930 года Индия входит в первую четверку стран, производящих наибольшее количество фильмов. Как считают социологи, на долю Индии приходится примерно 12 процентов мирового кинопроизводства. В 1975 году на экраны страны вышло 475 полнометражных художественных лент, снятых на 30 языках. Их экспортируют в 48 стран мира, преимущественно в Азию, Африку, Латинскую Америку. Средняя стоимость фильма 3—6 млн. рупий, средняя продолжительность демонстрации — 3-4 часа.

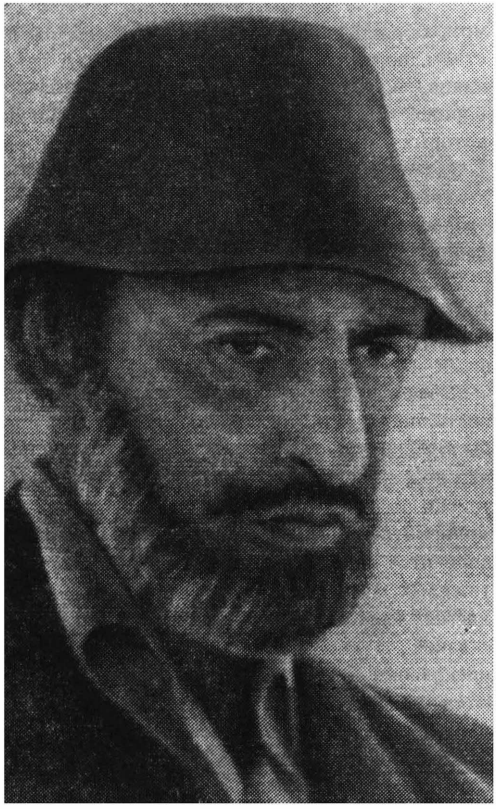
Но, занимая первое место в мире по количеству выпускаемых картин, индийская кинопромышленность многие годы только спорадически поднималась до вершин подлинного искусства. Об этих достижениях хорошо знают и у нас.

Талантливые картины таких мастеров, как Химансу Раи, Деваки Бозе, Шантарама, Ходжа Ахмад Аббас, в которых поднимались важные социальные и политические проблемы жизни индийского общества, вызвали горячий отклик и у советских зрителей.

Большой популярностью пользуются и картины индийского режиссера и актера Раджа Капура, привлекающие зрителей демократизмом, обращением к простым человеческим чувствам, понятным и близким миллионам тружеников, прославляющие гуманизм, любовь, товарищество, — картины, главным украшением которых стали талант и обаяние их автора.

Однако все эти фильмы составляют лишь отдельные золотые крупицы в потоке пустых развлекательных лент, рассчитанных на весьма непритязательные вкусы.

Репертуар индийских кинотеатров долгие годы определяли мелодрамы, комедии и приключенческие боевики с обязательными вставными песенно-танцевальными номерами. Впрочем, несмотря на навязчивую сентиментальность, наивность и тривиальность таких лент, было бы неосмотрительно оценивать механизм их воздействия на аудиторию однозначно — только негативно. Феномен успеха многих фильмов, охотно посещаемых индийскими зрителями, коренится в потребности зрителей в замещении тяжелых впечатлений и переживаний, порождаемых действительностью, красивой мечтой, сказкой. И экранный мир, в котором на фоне прекрасных индийских пейзажей разворачиваются самые невероятные события, в конце концов неизбежно завершающиеся торжеством добродетели над пороком — злодей получает возмездие по заслугам, а несчастная его жертва достигает всего, к чему она стремилась, — удовлетворял в какой-то мере желание таких же жертв социальной несправедливости в зрительном зале хотя бы на два-три часа забыть свои заботы и тревоги. Бесспорно, эти фильмы не могли претендовать на серьезное исследование реальных проблем, стоящих перед индийским обществом, да они к этому и не стремились. Они были чем-то вроде легкого приятного наркотика, навевающего зрителю «золотые сны». Так возник разрыв между искусством и действительностью — разрыв, казавшийся иным наблюдателям почти непреодолимым, настолько многие группы индийских зрителей свыклись с кинематографом такого типа. Однако с приходом в кинематограф сначала Сатьяджита Рэя, до сих пор остающегося крупнейшим режиссером Индии, а вслед за ним и целой плеяды молодых кинематографистов, ситуация в индийском кино



Режиссер Мисор Шринавас Сатхью

начала постепенно меняться. О фильмах Рэя на разных языках написано много книг и статей. К творчеству этого выдающегося художника не раз обращалась и наша критика *. Этот интерес легко объяснить: ведь именно глубокие гуманистические фильмы Рэя и прорвали рутину коммерческого искусства, послужили толчком к возникновению подлинного реализма в индийском кино. Многие молодые режиссеры были воспитаны на его работах, в частности, и те из них, кто объединился в течение, получившие наименование «новое» или «параллельное индийское кино».

«Параллельное», или «новое» кино Индии, «индийский неореализм», «новая волна», «калькуттская школа» — все эти определения, применяемые обычно в индийской и зарубежной печати для характеристики новых тенденций, отчетливо сформировавшихся в индийском кино 60—70-х годов, одинаково неточны терминологически, но они верно фиксируют выделение внутри искусства страны кинематографа демократического, прогрессивного, по всем основным творческим позициям сознательно противостоящего кинематографу буржуазному. Правда, объединение «под крышей» одного движения художников с разными философскими, эстетическими взглядами, да к тому же еще представляющих разные культурные и морально-этические традиции (не надо забывать, что индийские штаты живут довольно обособленно и люди, их населяющие, говорят на разных языках), во многом условно и зыбко. Недаром некоторые из режиссеров, относимых критикой к этому течению, ожесточенно спорят между собой, нередко и отрекаются от тех своих коллег, которых критика объявляет их единомышленниками. Но хотя «параллельное кино», бесспорно, и не демонстрирует того идейного и творческого единства, какое было характерно, скажем, для итальянского неореализма, исследователи современного индийского фильма все же поступают правильно, когда выделяют его в самостоятельное направление, в целом противостоящее кинематографу «массовой культуры», ее шаблонам и стереотипам.

Классификация всегда в чем-то упрощает и огрубляет живой процесс, смазывает различия, стирает нюансы. Однако, не прибегая к систематизации разнообразного и противоречивого материала, вообще нельзя ориентироваться в потоке явлений, нельзя перейти к их более углубленному, дифференцированному и подробному исследованию. Так, осознав — на первом уровне исследования — «новое» или «параллельное» индийское кино как единый феномен, мы получаем затем возможность выделить

* См.: А. Липков. Фильм Сатьяджита Рэя, — «ИК», 1974, № 3; А. Софьян. Мир и герои Сатьяджита Рэя, — «ИК», 1975, № 2.

в нем ряд отдельных направлений, по которым и идет сегодня развитие прогрессивного индийского киноискусства: «легкое» кино, «социальное» и «политическое».

В 1977 году индийский народ отпразднует 30-летнюю годовщину завоевания независимости. За это время страна добилась огромных успехов в ликвидации колониальной отсталости, наследия феодализма, в подъеме национальной экономики и осуществлении глубоких общественных перемен. Но оценивая успехи независимой Индии, следует понимать, что 30 лет — срок слишком короткий для коренных социальных преобразований, особенно в такой стране, как Индия, развитие которой проходит в особо трудных условиях. В качестве наследства от колониального господства англичан Индия получила слаборазвитую промышленность, отсталое сельское хозяйство, нищенский жизненный уровень народных масс, самую высокую в мире детскую смертность и полуфеодальные социальные отношения. Несмотря на усилия правительства, руководимого сперва Джавахарлалом Неру, Шастри, а теперь Индирой Ганди, несомненно являющейся выдающимся государственным деятелем, пользующейся горячей поддержкой широких народных масс, Индия и по сей день не в силах полностью преодолеть экономическую отсталость. Экономические трудности, переживаемые страной, — главный козырь в руках правых элементов, которые выступили подстрекателями движения против демократических преобразований правительства Индиры Ганди. Однако, как известно, обретя поддержку у народа, у масс трудящихся и предприняв решительные, подлинно революционные меры, правительство Ганди сумело сорвать провокацию реакционных сил.

Борьба старого и нового в жизни общества, в сознании людей — про Индию недаром говорят, что эта страна живет одновременно в нескольких столетиях, — неисчерпаемая тема для режиссеров «социального кино». А обращаясь к серьезным социальным вопросам, они вплотную подходят и к проблемам политической жизни. Эта ветвь «параллельного кино» представлена фильмами таких режиссеров, как, скажем, Мринал Сен, Мисор Сатхью, или недавно скончавшийся Ратвик Гхахак. Их картины пробуждают сознание зрителей, заставляя их задуматься не только о своей личной судьбе или судьбе соседа, но о судьбе всей страны, о путях ее развития. Как нам кажется, наибольшее значение среди представителей индийского «политического кино» имеет творчество Мринала Сена, автора «Манифеста нового фильма», режиссера, хорошо известного советской общественности. Работы Сена — это острые полемические произведения, яростные документы, обличающие лицемерие и своекорыстие богатой верхушки общества, ханжество и бездумное преклонение перед капиталистическим Западом, анархизм и антиреволюционность движения наксалитов, коррупцию среди высших чинов. Об этом такие фильмы Мринала Сена, как «Калькутта-71», «Собеседование», «Бхован Шоме», «Хор».

Творчество деятелей «политического кино» сопряжено с преодолением многих организационных и экономических трудностей, и хотя правительство упорно стремится облегчить политическим фильмам путь к экрану, а в Калькутте существует даже специальный экспериментальный кинотеатр, где демонстрируются политические ленты, проводятся дискуссии и встречи с их создателями, в условиях преобладания частного сектора в киноиндустрии добиться победы над развлекательным, традиционным кино мастерам «политического кино» пока еще трудно. Наверно, пройдет еще немало времени, прежде чем «политическое кино» сможет заговорить в полный голос — так, чтобы его услышала вся страна.

Сложность положения «нового кино» в Индии усугубляется еще и спецификой зрительской аудитории, чей вкус в течение десятилетий сознательно и планомерно отравлялся слезливыми мелодрамами и пустыми комедиями — своими и импортируемыми из США и Европы.

Ситуация обидная и парадоксальная: ленты, рассказывающие о простых тружениках, либо вообще не пробиваются к ним, либо, как отмечает критика, оставляют равнодушными тех, для кого они сделаны.

Объясняя это противоречие, наш гость Анод Кумар Варма, глава делегации индийских кинематографистов, сказал:

«Тот факт, что большинство серьезных фильмов нового направления не пользуется популярностью у широкой публики, нас чрезвычайно тревожит. Вся прогрессивная общественность Индии должна поддержать деятельность сценаристов, режиссеров, актеров, появление которых 15 лет назад прорвало рутину коммерческого искусства. Но ведь кино по-прежнему находится в руках нескольких крупных продюсеров, которые, конечно же, не хотят терпеть убыток и ориентируются прежде всего на кассу. А доход дают именно стандартные костюмные ленты с участием популярных «звезд», построенные по знакомой схеме или, как мы говорим, «фильмы с формулой». Вот такие «фильмы с формулой» и продолжают в изобилии сниматься в Индии. Я думаю, их успех объясняется необразованностью, эстетической неподготовленностью широких масс зрителей, особенно в деревнях, и их необычайно тяжелой жизнью, полной нужды и ежедневной заботы о куске хлеба. Человек видит нищету и страдания в своем собственном доме, и в доме своего родственника, и в доме своего соседа. Неужели же, думает он, нет где-то иной жизни — счастливой, устроенной, красивой? И, приходя в кинотеатр, он надеется хоть на экране, хоть одним глазком увидеть эту другую, такую непохожую на его собственную, жизнь. Яркое праздничное зрелище отвлекает крестьянина от горьких дум, поднимает настроение. Так обстоит дело сегодня. Но я верю, что кропотливая работа прогрессивных деятелей кино, государственных и общественных организаций сделает свое дело, — люди поймут великую силу настоящего искусства».

Конечно, резкий скачок от развлекательного кинематографа к искусству серьезных социальных и политических проблем всегда труден. И пока аудитория «политического кино» в Индии еще невелика. Но прогрессивные режиссеры активно ищут новые пути к зрителю, вырабатывают новые, рассчитанные на понимание широкой аудитории формы для выражения своих замыслов, борются за понимание и поддержку именно тех кругов зрителей, чьи настроения и взгляды они стремятся выразить в своем творчестве. Пытаясь «достучаться» в сердца рабочих, ремесленников, крестьян из глухих деревень, создатели «параллельного кино» постоянно экспериментируют, пытаясь найти наиболее доступные, наиболее выразительные и простые кинематографические приемы. К сожалению, это удается им далеко не всегда.

Тем не менее, в последнее время серьезные, сложные произведения, рассчитанные не на демонстрацию танцевальных номеров, песен и занимательной любовной интриги, а на возбуждение серьезного, активного отношения к жизни, начинают все чаще завоевывать симпатии зрителей. Так произошло и с картиной «Приговор», которой открылась Неделя индийских фильмов в Советском Союзе. Ее успех у зрителей создатели картины — автор сценария, дебютантка в кино, Шримати Падмини Раджан и режиссер Вишвашвар Роу — справедливо считают большой победой на пути «социального кино».

Вишвашвар Роу: «Я был продюсером, сценаристом и режиссером пяти фильмов. Коммерческих, развлекательных фильмов. Но самым кассовым, самым популярным у зрителей оказался «Приговор» — моя шестая работа. Это обескуражило владельцев кинотеатров, которые во время съемок единодушно отказались заключить контракт на прокат будущей картины, — ведь она была с самого начала задумана как «фильм без формулы». Обычно фильмы прогрессивного направления делаются в Индии с помощью государства, которое их частично или — иногда — полностью финансирует, потому что найти продюсера на социальный, политический фильм невозможно. «Приговор»

стал первой такой лентой, снятой без поддержки государства — независимым продюсером и режиссером. И риск оправдал себя. Картина получила премию правительства как «лучший фильм 1974 года», а зрители назвали ее «лучшим фильмом 1975 года» («Приговор» прокатывался в Индии в прошлом году. — *Н. З.* и *И. З.*).

Как я объясняю для себя успех этой картины? На мой взгляд — это свидетельство постепенного изменения зрительского вкуса: люди теперь хотят видеть жизнь с ее сложностью, с ее проблемами. Ведь перед каждым из нас ежедневно встают вопросы, острые, злободневные, и если прежде зритель предпочитал от этих вопросов отмахнуться, уйти в мир фантазий, грез, в мир недоступного, но такого притягательного благополучия — ради этого он и шел на коммерческие фильмы, — то сегодня люди начинают понимать, что от реальности нельзя спрятаться, надо научиться смотреть в глаза правде собственной жизни».

Режиссер Мринал Сен

Как обещание правды и звучит в прологе «Приговора» голос за кадром: «Вы увидите, как живут люди в нашем, так называемом цивилизованном обществе».

«Виновным объявляю общество»

Общеизвестно, что произведения критического реализма обычно «судят» конкретных героев, представляющих определенные идеи и интересы, но, «вынося приговор» им, они «выносят приговор» обществу, взлелеявшему их пороки.

Фильм Роу «Приговор» отбрасывает кавычки и упрощает процедуру: он переносит нас прямо в зал суда, где слушается дело о преступлениях, совершенных... о б щ е с т в о м. В с е м обществом, а не отдельными его представителями! А на героев, которые являются тут потерпевшими, возложена роль истцов, и одновременно — свидетелей обвинения (тоже в прямом смысле этого слова). Очевидно, для того, чтобы предельно заострить идею картины, довести ее до сознания к а ж д о г о зрителя, Роу прибегает к несколько шокирующему натуралистическому приему: против общества свидетельствуют... скелеты. Обществу ведь инкриминируют на экране смерть целой группы людей, представляющих разные социальные слои,— одних оно уничтожило морально, других толкнуло на самоубийство, третьих убило своей рукой. Сегодня их уже нет в мире живых, этих жертв всесильного пока общества, и создатели фильма, очевидно, решили, что, поскольку подсудимое общество «нематериально» и не может предстать на экране — как целое, как понятие — в некоем зримом образе, необходимо компенсировать его

отсутствие реальным присутствием тех, кто находится по другую сторону судебного барьера. Однако, когда скелеты, отвечая на вопросы, принимаются натурально двигать челюстями, рассказывая о своей судьбе и предъявляя счет обществу, эпизоды в суде начинают восприниматься (во всяком случае, с нашей точки зрения, весьма вероятно и не совпадающей в этом с точкой зрения зрителей) слишком уж условно, опасно приближаются к шутовскому, несколько наивному и все же жестокому фарсу, может быть — к гиньолю.

К счастью, эти «монологи обличителей», выполняя в структуре картины всего лишь роль преамбул к девяти новеллам, из которых складывается ее сюжет, не способны разрушить поэтику картины, выдержанной в духе строгого реализма. Исполненная протеста против уродливого общества, в котором бездомные нищие умирают от голода на ступенях шикарных дворцов, а грубость и порок беспрепятственно попирают беззащитность и слабость, лента эта, несмотря на уступки мелодраматизму, сильна своим критическим зарядом, своей реалистической простотой.

Есть в «Приговоре» и некоторые детали — в актерской игре, в режиссерских решениях, — которые могут показаться нашему зрителю несколько преувеличенными, утрированными. Однако при оценке индийских картин, как и картин японских, итальянских, мексиканских, важно обязательно принимать во внимание специфические особенности восприятия жизни и искусства зрителями именно этой страны. С этой точки зрения следует внимательно прислушаться к свидетельству исследователей, хорошо знающих быт Индии, которые обычно подчеркивают, что сама жизнь здесь насыщена «ритуальностью», обрядовостью, театрализацией. Рабиндранат Тагор писал: «Естественное желание растрогать своим горем бесчувственную душу постороннего нуждается в неестественных усилиях... Выражение большинства наших чувств идет по этим двум линиям. Одна — для себя, другая — для постороннего... Одним только выражением своих чувств ничего не достигнешь; надо так выражать свои чувства, чтобы окружающие могли почувствовать их правдоподобие. Следовательно, здесь возможно преувеличение»*. Это говорилось в объяснение того, что писатель наблюдал в жизни. А вот как он обосновывает аналогичные принципы в искусстве: «Настоящее мастерство художника заключается именно в способности преувеличения, вызванной стремлением сохранить правду»**. Так преувеличение становится в толковании величайшего поэта Индии средством наиболее полного обнаружения правды — не только способом борьбы с натурализмом, а и наиболее естественным и закономерным способом проявления реалистического познания жизни.

«Стремление сохранить правду» — этому принципу стараются следовать и авторы «Приговора», причем так, чтобы донести ее до сознания, сделать доступной пониманию каждого зрителя. Поэтому и прибегают к преувеличению, к педалированию социально наиболее значимых деталей.

Фильм восстанавливает, как это всегда бывает на суде — ретроспективно, гибель девяти человек, так или иначе связанных друг с другом. Первый — слуга Рамайя — кончает самоубийством, потому что не выдерживает унижений в доме хозяина, потому что не может прокормить маленьких детей и жену. Долгие годы изо дня в день наблюдал Рамайя праздную и роскошную жизнь своих господ, и теперь, в последние минуты перед принятием решения, привычные контрасты начинают терзать и преследовать его, словно выделяя и фокусируя самое существо окружающего мира: яства, оставленные пресыщенными богачами, — и его пустой стол с ползающими по нему тараканами; сверкающая люстра в господском доме — и мигающая коптилка в его убогой хижине; шикарное ложе хозяев — и грязная циновка, на которой спят его жена и дети. Эти короткие, как выстрелы, монтажные сопоставления — словно вспышки в сознании героя, высветившие для него всю его жизнь, заставившие, на-

---

* Рабиндранат Тагор. Сочинения в восьми томах. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1957, т. 8, стр. 285.

** Там же, стр. 286.

конец, прозреть «Я в вашем доме вещь, — бросает он в лицо господину, —но во мне еще жив человек, потому что я не потерял свою совесть, свое человеческое достоинство».

Только из рук сердечной и простой женщины — невестки хозяина — соглашается Рамайя принять хлеб для своих детей: Впрочем, и тут, в эту минуту, голос за кадром, торжественный и многозначительный, напоминает: «Тебе нужны не ежедневные подачки, а постоянная помощь». Что это — внутренний голос героя, слова судьи, прокурора, или в действие вмешался сам автор? Скорее всего, и то, и другое, и третье. Во всяком случае, слуга Рамайя этот голос услышал и, не рассчитывая на «постоянную помощь», отказывается от «ежедневных подачек» и тем самым выбирает смерть. Он бросает в бушующую реку сперва своего маленького сына, дочь, жену, а потом и сам кидается в пучину. Так обрывается жизнь этого несчастного.

Но его судьба — лишь одна грань трагедии. Чтобы показать, что в мире все несчастья и все пороки, все беды и все злодеяния взаимосвязаны, переплетены, спрессованы в устрашающее нерасторжимое единство, Роу показывает, как гибнут по очереди, один за другим, и все те, кто был так или иначе причастен к судьбе покойного Рамайи. Смерть его была словно первым звеном, которое, выпав, нарушило неразрывность цепочки, пока вся она, разомкнувшись, не начала распадаться, выбрасывая звено за звеном.

Погибает от руки хозяйских сыновей молодой журналист, осмелившийся напечатать в своем журнале правдивый материал о подлинных причинах смерти Рамайи. «Меня убили за то, — показывает он на суде, — что я открыл людям правду».

Кончает самоубийством дочь Рамайи, Сатьяватхи, выставленная хозяевами своего отца на улицу, одинокая, бездомная, обесчещенная проходимцем — сыном полицейского, стража морали и порядка. После совершенного над ней насилия девушка считает себя падшей, греховной и, не будучи далее в силах выносить порок, предательство, цинизм, ее окружающие, принимает яд.

Гибнет и добрая госпожа, которая жалела Рамайю и хотела после его смерти приютить Сатьяватхи. Она не может больше оставаться в доме свекра, где навсегда поселилось зло, не может примириться с грязной и пустой жизнью мужа, и он выгоняет ее. «Хотя она и кажется живой, — говорит о ней судья, — на самом деле она тоже мертва».

Умирает от пьянства муж доброй госпожи, младший сын хозяина дома. Умирает и сам старик Просад, глава некогда процветавшего семейства, умирает один, покинутый всеми, проклятый старшим сыном. «Богатство без совести ни к чему», — бросает тот в лицо умирающему.

В какой-то момент начинает казаться, что связь, которая существует между Рамайей и всеми остальными участниками трагедии, призвана обнаружить некую мистическую обреченность дома господина Просада, на котором по воле неподвластных человеку высших сил изначально лежит роковая печать, знак обреченности и неизбежной гибели.

Однако авторы картины поднимаются над такой фаталистической трактовкой гибели дома Просада, переключая внимание зрителей прежде всего на социальную, классовую вину членов этой семьи перед теми, кого они убивают своей жестокостью. Так картина приобретает значение реалистического социального документа, реалистического социального обобщения. Выстроенная как семейная хроника, как история одного рода, она на самом деле дает правдивое отображение общества в целом.

Обличительный пафос фильма, его типизирующее значение усиливают и две вставные новеллы, которые знакомят нас с людьми, не имевшими отношения к судьбе слуги Рамайи. Их истории делают картину жизни индийского общества еще более завершенной и полной. Первый такой «посторонний» — некий умалишенный, который объявляет себя ученым, нашедшим путь к избавлению человечества от страданий. Все страдания, провозглашает он, происходят от нужды, нужда же — это голод, а голод мучает людей только потому, что в их организме слишком большое место зани-

Сценаристка Шримати Падмини Раджан

мает желудок. Убрать этот «отвратительный бездонный мешок», который невозможно наполнить, — и человек будет счастлив. Пропагандируя свое открытие, безумный неутомимо рисует — на стенах домов, на асфальте, всюду, где ему удается это сделать, — человечков с перечеркнутыми желудками. В этой новелле, звучащей откровенно гротесково, намеренно условно, уже нет того настойчивого, неторопливого накапливания деталей, бытовых подробностей, какое было так характерно для повествовательной манеры Роу в других частях картины. Авторы строят здесь преувеличение по законам философской притчи: своей трагической условностью она призвана обнажить фактическую абсурдность тех бесчисленных учений, которые обещают спасти человечество от социальной несправедливости, не прибегая к социальной борьбе: то путем личного самоусовершенствования, то путем отказа от мирских наслаждений ради постижения истины и т. п.

По этим же художественным параметрам — когда абсурдность ситуации обнаруживает абсурдность целой системы представлений — выстроена и вторая вставная новелла: о некоем безумце, который, пока был жив, занимался тем, что «стрелял и убивал». Зачем он это делал? — спрашивают его судьи. «Во имя того, — отвечает призванный к последнему ответу, — чтобы показать крестьянам, что насилие необходимо для поддержания мира». Казалось бы, этот ответ служит ответом и на бредни безумного «ученого» из первой новеллы. Однако при всем своем революционном радикализме суждения молодого бунтаря слишком абстрактны, оторваны от политических реалий, классово не ориентированы. И чтобы сделать противопоставление теорий безумного «ученого» призывам экстремиста еще более релятивным, относительным, Роу заставляет своего героя стрелять... по мишеням. Картонные фигурки, изображающие «сильных мира сего», падают, когда в них попадает «герой», но тут же вновь занимают свои места. «Они бессмертны», — пытается образумить бунтаря его приятель, уверенный в том, что «мы должны попробовать изменить тех, кто владычествует над миром, мирным путем».

Сами создатели картины, как это следует из логики развития их основной мысли, выраженной в других эпизодах, далеки от веры в возможность мирного «перевоспитания» просадов, недаром же они заставили *всех* заплатить жизнью за совершенные ими преступления. Да и эту новеллу они заканчивают тем, что реформиста расстреливают вместе с бунтарем, которого он хотел предостеречь от жестокости.

А в финале, выслушав всех потерпевших, прокурор так подытоживает свои наблюдения: «Мы увидели, что студенты — жертвы, что

крестьяне потеряли весь свой хлеб, хотя выращивают его все больше. Каждый пытается доказать, что он не виновен. Виновно во всех бедах общество. Его несостоятельность и привела к крушению надежд».

Это звучит тем более обобщенно и сильно, что говорится как бы от лица самих авторов. Ведь прокурор появляется «ниоткуда» и исчезает «в никуда», словно растаяв в воздухе, как нечто нематериальное, как персонифицированная мысль, как персонифицированный вопрос, обращенный прямо в зрительный зал.

Как суровый приговор звучат слова: «Я требую повесить это общество». Но как повесить общество, у которого нет очертаний — нет головы, нет тела? Этого не знает и сам прокурор, фигура его как бы раздваивается, потом множится, и вот уже трое, четверо людей в прокурорских мантиях страстно, но тщетно взывают к пустоте: «Как? Когда? Где? Как? Когда? Где?»

Настойчивые вопросы еще долго будут звенеть, разламывая тревожную и гулкую — космическую — тишину, водворившуюся на просторах экрана.

А потом экран медленно гаснет, и мы остаемся один на один с этим вечным «как?», которое, отзываясь многократным эхом — как в горах, как в храме, — постепенно отрывается от человека, этот вопрос задавшего, и как бы обретает магическую силу священного заклинания. Нас заклинают д у м а т ь — думать и искать ответ. И в этом властном призыве — протест, предостережение против отчаяния и пессимизма, которые могла породить представшая перед нашими глазами картина фатально обреченного человеческого рода.

В прологе авторы «Приговора» объявили, что собираются судить не кого-то одного, а общество — всех вместе и каждого в отдельности. Однако к концу фильма эта плодотворная идея начинает, как нам кажется, демонстрировать и свою слабость. Никто ведь не виноват конкретно. Виновно общество. Но что же такое «Общество»? Из кого состоит? Может ли оно существовать само по себе, обособленно и независимо от людей, от каждого отдельного человека? Не снимает ли абсолютизация зла л и ч н о й ответственности каждого за преступления, совершенные обществом?

Эти вопросы, остающиеся, как нам кажется, без ответа, все же не могут умалить заслуги создателей «Приговора», заглянувших в самую «подпочву» современной индийской действительности, хотя есть все основания полагать, что Раджан и Роу все же рассматривают общество скорее как организм биологический, а не социальный. И это несколько снижает обличительный пафос мужественного и гневного фильма.

Ну, а что же дальше? На каких путях найдет индийский народ избавление от терзающих его болезней? Об этом следующий фильм Раджан и Роу. В нем они хотят предложить модель нового, и д е а л ь н о г о общества. Известно уже и название картины — «Превращение».

О чем же она будет? Вот что рассказывает о будущей картине режиссер Вишвашвар Роу.

> В и ш в а ш в а р Р о у: «В природе существует пять элементов: земля, вода, огонь, воздух, пространство. Они не принадлежат никому лично, в отдельности — они принадлежат природе. Поэтому я считаю неестественным такой порядок, при котором кто-то имеет возможность их присвоить, ведь все люди одинаковы. Я верю в человечество, верю в гуманизм. Я не разрешаю эксплуатировать себя и мечтал бы, чтобы никто не смел эксплуатировать другого.
>
> В «Превращении»— продолжении «Приговора» — будут предложены решения проблем, поставленных в первом фильме, но это решения, которые еще не реализованы в социальной практике. Это скорее наши идеальные представления о том, какой должна быть жизнь».

На повестке дня

Идет выпускной экзамен в колледже... Камера медленно панорамирует по лицам учениц, старательно склонившихся над тетрадями, как бы предлагая зрителям самим выбрать будущую героиню фильма... Вот худенькая девушка о чем-то на секунду задумалась, потом

решительно тряхнула головой, отгоняя сомнения, и стала торопливо дописывать работу; другая, смуглая красавица, долго и мучительно разглядывает потолок, словно надеясь найти на нем решение задачи, третья старается заглянуть в тетрадь соседки, четвертая... Но раздается звонок, возвещая окончание экзамена, а вместе с ним — и колледжа. Веселая стайка девушек сбегает с лестницы. Экзамены, лекции, годы учебы — все позади. А в будущем — самостоятельная жизнь, полная свободы, радостей и соблазнов. Во всяком случае, таким представляют завтрашний день шесть юных учительниц, судьба которых рассказана в фильме «Свадебный браслет».

Режиссер Шрипрасад снял фильм в спокойной повествовательной манере, когда действие разворачивается неторопливо, со строгим соблюдением хронологической последовательности, а судьба каждого героя как бы исчерпывается его экранной жизнью. Однако сам факт обращения авторов к теме положения женщины в современном индийском обществе выводит эту картину за пределы традиционной камерной истории, делая ее новаторским произведением нового «социального кино». Едва ли не впервые индийский экран так беспощадно обнажил то реальное противоречие, которое существует пока между отменой дискриминации женщины, провозглашенной конституцией, и подлинным ее освобождением. Сегодня в Индии насчитывается почти 150 тысяч женщин с высшим образованием, работающих на предприятиях частного и государственного сектора. За период с 1947 по 1974 год количество девушек, обучающихся в университетах и колледжах, возросло с 20 до 900 тысяч. Конечно, и эта цифра для многомиллионного населения страны тревожно невелика. Но несмотря на конституционные буржуазно-демократические свободы, в области семейно-брачных отношений женщина в Индии пока еще не имеет возможностей для проявления своей самостоятельности. К примеру, выбор будущего мужа для дочери — по-прежнему прерогатива родителей. Случай, когда будущие супруги впервые видят друг друга только на свадьбе, все еще отнюдь не редкость. Разделение людей на касты, общественное и экономическое неравенство, постоянное столкновение прогрессивных тенденций с пережитками и анахронизмами — все это в первую очередь отражается на социальном и экономическом статусе женщины. И грустная судьба шести девушек, героинь «Свадебного браслета», представляющих самые разные социальные группы, служит убедительным примером неблагополучия в этой сфере общественной жизни.

Шесть историй — шесть судеб с одинаково трагичным финалом. Нежная дружба, которая связывала девушек в колледже, когда общественные предрассудки не имели для них никакого значения, проходит проверку жизнью и редко выдерживает испытание. Уже на следующий день после выпускного экзамена повседневность расставляет всех по своим местам, и самая способная и серьезная из шестерых — Рама вынуждена идти на поклон к богатым подругам: просить их отцов найти ей работу, ведь ее диплом — единственная надежда прокормить мать, сестру, братьев. Так, постепенно мечты и иллюзии студенческой поры вытесняются прозаическими заботами о хлебе насущном. Нужда вползает в дом Рамы.

Может ли Рама в этих условиях осудить свою младшую сестру за ее попытки разбогатеть любой ценой, или маленького брата, который ворует сладости?! Рама — старшая в семье, и на ней лежит бремя мучительной альтернативы: счастье с любимым или материальное благополучие семьи. И Рама делает выбор: замужество со слепым помещиком, племянником деревенского священника, давнего друга родителей. Конечно, это акт самопожертвования, и в нем — смертный приговор ее любви, трагедия человека, который любил ее.

Над другими, более богатыми девушками, подругами Рамы, не тяготеет денежная проблема. Однако ни красавице Кастури, ни темнокожей Вали, ни веселой хохотушке Сушиле тоже не дано права распорядиться своей судьбой, вырваться за пределы замкнутого круга унизительных традиций, обычаев, социальных предрассудков. Женщина — товар, диплом о высшем образовании лишь повышает ее цену при сватовстве, и родители Вали, «рекомен-

дуя» дочь очередному жениху, привычно и уверенно включают его в реестр достоинств невесты. Этот реестр, словно сопроводительный «товарный паспорт», вручается жениху: «Умеет готовить, скромна, послушна, музыкантша, имеет высшее образование...» Беда усугубляется еще и тем, что социальные предрассудки, освященные веками, пустили глубокие корни также и в умах самих девушек. Даже близкие подруги осуждают мечтательную Кастури за ее стремление выйти замуж непременно по любви. Вопрос замужества вправе решать лишь родители, так ведется исстари, уважающая себя девушка не должна в это вмешиваться, доказывает Амбика. Единственная из шестерых, она находит покой в браке с нелюбимым человеком. Итог жизни остальных трагичен: самоубийство Кастури, не пожелавшей изменить мечте; жалкая судьба отверженной Сушилы, ищущей в занятии проституцией хотя бы видимость «свободы выбора»; одиночество Вали, чья темная кожа — серьезная преграда на пути к личному счастью. Но и «благополучные» девушки, те, кто смирился, подчинившись косным догматам, не обретают счастья: замужество, при заключении которого были соблюдены все обычаи предков, уже не может удовлетворить умных и образованных женщин, воспитанных на гуманистических идеалах, на высших образцах литературы и искусства, поверивших в то, о чем им толковали в колледже: что каждый человек — творец своей судьбы.

«Свадебный браслет» — это своего рода социологическое исследование климата общественной жизни Индии. Выбранные авторами девушки — как бы случайно выхваченные из толпы люди, героинями фильма могли бы стать и другие женщины — их подруги по колледжу, соседки по дому... Заурядность ситуаций, обыденность происходящего, скромная черно-белая палитра экрана — все это лишь подчеркивает типичность рассказанных историй, их ординарность. Но за этой нарочитой «непридуманностью», за объективной, сдержанной интонацией авторов чувствуется огромный эмоциональный накал, страстное желание художников покончить с архаикой уродливых пережитков. До каких же пор женщины в свободной Индии будут оставаться предметом купли-продажи? Когда, наконец, женщина получит право самостоятельно решать свою судьбу? Скоро ли ей будет предоставлено подлинное равноправие во всех без исключения сферах жизни? Вот социальные вопросы, которые взволнованно поднимает этот фильм.

«Свадебный браслет» получил в стране большой общественный резонанс: ведь проблема, затронутая в нем, волнует миллионы индийских женщин разных поколений, тревожит всех, кому дороги идеалы справедливости и гуманизма. Правительство Республики Индии предпринимает немало шагов на пути к искоренению женской дискриминации. Планомерно осуществляются мероприятия, направленные против кастовой системы, которая, несмотря на конституционный запрет, продолжает оставаться реалией современной общественной жизни. Решительно поощряется заключение браков между людьми различных каст.

Провозглашенная правительством Индиры Ганди программа социально-экономических преобразований в стране реально способствует дальнейшей эмансипации женщин, повышению их роли в жизни общества. И тем не менее сегодня свадебный браслет все еще нередко остается символом женского рабства, своеобразной разновидностью кандалов, которые некогда носили невольницы. Печальный финал фильма (который поэтому глубоко реалистичен) не звучит безадресной жалобой: точным социальным анализом действительности авторы активно вторгаются в борьбу прогрессивных сил страны против тех, кто фанатично обороняет старые порядки, яростно сопротивляется всему новому. Фильм, несмотря на свое остродраматическое звучание, внушает веру: свадебному браслету будет возвращен его подлинный смысл, и он станет символом счастья.

На пути к себе

Проблемы молодежи, напряженно ищущей свое место в современном мире, становятся сейчас едва ли не самыми распространенными

Режиссер Вишвашвар Роу

в прогрессивном индийском кинематографе. И то обстоятельство, что авторы четырех из семи представленных на Неделю фильмов главными своими героями сделали молодого человека, показывает, насколько эти проблемы важны и актуальны. Мучительно переживаемое одиночество, демонстративный разрыв с обществом и одновременно пугающее сознание зависимости от него, стремление обрести свое собственное «я» — об этом рассказывают картины «Солдат» и «Поезд № 27». Волна молодежного бунта, в конце 60-х годов потрясшего Америку и Западную Европу, докатилась с некоторым опозданием и до Индии. Безработица, голод, социальные и кастовые предрассудки, яростная антиправительственная пропаганда реакционных сил — все это выдвигает перед молодым поколением вопросы серьезные и неотложные, решение же их часто в значительной степени осложняет политическая неграмотность юношей и девушек, которые только сейчас, при правительстве Индиры Ганди, стали по-настоящему активно участвовать в общественной жизни.

Фильм Автара Кришны Кауля «Поезд № 27» — это фильм-исповедь, в котором юный герой, размышляя вслух, подводит итог своей короткой жизни. Итог во всех отношениях неутешительный. Рассказ от первого лица для индийского кино — прием необычный, и поэтому, может быть, особенно остро ощущается доверительная, откровенная интонация рассказчика, который не ищет у слушателей сочувствия, а пытается вместе с ними до конца разобраться в том, что с ним произошло.

Сын железнодорожного кондуктора, Камал с детства возненавидел поезда. Ощущение, что дорога бесконечна, что поезд никогда не остановится, а будет идти и идти, и что будут все новые и новые переезды, случайные встречи и быстрые прощания, а жизнь так и не начнется, преследовало ребенка, как кошмар. Железнодорожная катастрофа, сделавшая отца инвалидом, только усиливает отвращение Камала к железной дороге. Студент Академии художеств, он мечтает о блистательной творческой карьере. Но вот умирает мать. А затем скудные средства, собранные ею ценой величайших усилий, подходят к концу. Отец — инвалид, он не в состоянии больше работать, и юноше приходится уйти из академии. Безработица заставляет Камала взяться за ненавистное дело — стать преемником отца, кондуктором на железной дороге. Первое время герой пытается тешить себя иллюзией, что это только временное препятствие, что ему нужно лишь встать на ноги и тогда он снова пойдет учиться. Но вскоре он и сам начинает понимать, что ярмо, которое надел на себя, — вечно. Вся жизнь Камала напоминает теперь движение поезда: по накатанным рельсам, по кем-то утвержденному расписанию. Короткие остановки, длинные перегоны... Станции и полустанки, бесконечная вереница пассажиров, ежедневно проходящая перед глазами, — все это постепенно становится неотъемлемыми атрибутами его существования. Герой невольно сравнивает себя с поездом, который не может

отклониться от заданного ему маршрута: в этой заданности, предначертанности судьбы и заключается трагедия Камала. И все так неустойчиво, так шатко... Поезд кидает Камала из стороны в сторону, от стены к стене... А жизнь в пути обрекает на полное одиночество. Его сослуживцы — люди без особых претензий, вполне довольные своей жизнью, скромным, но верным заработком. Работа дает им средства к существованию, а остальное их не заботит. Пассажиры же представляются герою безликой, аморфной, нерасчлененной массой, которая, в свою очередь, видит в нем не более чем деталь в механизме, именуемом «поезд». Да Камал и не стремится к близости с пассажирами. Ощущение хрупкости, непрочности, эфемерности человеческих связей терзает героя.

Режиссер Автар Кауль постепенно, ненавязчиво, как бы исподволь, раскрывает духовное одиночество своего героя. Изображение окружающей его жизни, ее реалий, пейзажа, интерьеров, дано в фильме как проекция внутреннего мира юноши. Купе, комната, вокзал — таким предстает для Камала внешний мир. Мир — клетка, и если в редких сценах с любимой герой вырывается за пределы четырех стен — в лес, на улицу, то быстротечность этих встреч лишь подчеркивает неотвратимость возвращения героя в его замкнутое, тесное, душное купе. Любая попытка вырваться из него — немыслима, как бессмыслен бунт против судьбы.

Ясная, емкая режиссерская мысль, точно найденные монтажные переходы создают особый ритм фильма. Экранное время как бы подчинено ритму движения поезда — то торопливо отсчитывая целые годы жизни героя, то застывая на одном мгновении, словно поезд, остановившийся на полустанке. А в итоге — мучительно сильное, неотвязное ощущение безысходности, тупика, боль и горечь исковерканной человеческой судьбы.

И личная жизнь Камала тоже тотально связана с поездом. В вагоне он знакомится с девушкой, на вокзале происходят их свидания. Так два поезда встречаются порой на железнодорожных путях, какое-то время идут по рельсам рядом, в одном направлении, а затем неминуемо расходятся — каждый на свой путь.

Ничто, казалось бы, не мешает Камалу и его возлюбленной соединить свои судьбы. И он и она самостоятельны, оба работают. Но невозможность счастья для них предопределена с самого начала. И когда во время первой своей встречи герои видят друг друга на вокзале, но никак не могут встретиться — снующие мимо люди все время разделяют влюбленных, — мы уже понимаем: им не соединиться. Разрыв в данном случае не просто неизбежен, он возведен в ранг фатальной закономерности, мертвой силой нависающей над человеком.

Женитьба на девушке, которую выбрал Камалу отец, — последнее его падение, последняя уступка конформизму. Правда, Камал пробует бунтовать: бежит в другой город, проводит ночь у проститутки, предается самобичеванию, мыслям о самоубийстве. Но все это — вспышки, не более. А потом — возвращение на круги своя. Таков итог. Однако это итог внешний, вынужденный: кончилось экранное время и прервало рассказ героя о самом себе. Исповедь оборвалась почти на полуслове. Но все нужное уже сказано. Герой, сам рисующий свой сложный и безысходно правдивый автопортрет, не демонстрирует зрителям разные грани своего характера. Он просто дает им возможность стать свидетелями рождения другого, изменившегося Камала, человека, совершающего поступки, неожиданные для него самого. Правда, такая безграничная подвижность, «бесхребетность» характера героя незаметно приводит к размыванию образа, к проникновению в фильм ноток релятивизма, фатальной примиренности с силой обстоятельств. Но это только нотки. В целом фильм звучит бескомпромиссным и тревожным обвинением социальным порядкам, губящим Камала, миллионы таких, как он, — неудачников, бессильных защитить себя в единоборстве с действительностью. В этом социальная типичность образа Камала, правдивость его судьбы, которой Автор Кауль дает несколько остраненную трактовку.

Нова для индийского кино и концепция

фильма, построенного на прослеживании самого процесса рождения мыслей и принятия решений героем картины. Его основным объектом поэтому становится самый феномен духовной жизни героя. Внешняя канва событий тут не важна. Важны изменения в отношениях героя к миру. Трудно переоценить значение такой художественной структуры для кинематографа Индии, который обычно отличает пристрастие к внешней занимательности и — даже в серьезных социальных лентах — к заданности, психологической статуарности персонажей.

Вначале и нам и самому Камалу казалось, что только бедность мешает ему обрести счастье, что, будь у него деньги, он смог бы продолжить учебу и непременно состоялся бы как личность. Однако постепенно логика развития образа начинает «работать» на выводы иного, более высокого философского и нравственного порядка. И сам герой тоже чувствует, что материальное благополучие отнюдь не обеспечило бы его счастье, что главное — это уверенность в правильности избранного пути, что дорога к счастью лежит не через внешний успех, а через внутреннюю победу над самим собой. Камал — странник, рефлектирующий и неприкаянный, временами напоминающий бредущих в пустыне героев Антониони; его однообразные попытки бегства с полустанка превращаются постепенно в метафору вечного поиска одинокой личностью своего места на земле. Камал — всегда в пути, но мир лишь мелькает за окнами вагона, проносится мимо, чужой и неуютный, и даже разглядеть его некогда. Да и зачем? Все равно все там, в этом мире, предназначено кому-то другому. К сожалению, к финалу из фильма совсем уходят социальные реалии, метафора отрывается от своей плоти, и дорога, развертывающаяся в вакууме, дорога без начала и без конца, постепенно превращается в символ бытия человеческого, ставший расхожим штампом западноевропейского экзистенциализма.

Мы оставляем Камала в поезде. Куда же он едет? И к кому? Вперед? Или назад? Думается все-таки, что это движение к с е б е, к обретению своего «я». Через аварии, через мучительно долгие остановки, через возвращения вспять, но все же движение к обретению самого себя.

Если «Поезд № 27» — это фильм-исповедь, фильм, в котором перед зрителями последовательно разворачивается духовная трагедия несостоявшейся жизни, то бурный всплеск отчаяния, который составляет содержание фильма Анджана Даса «Солдат», можно сравнить, пожалуй, лишь с предсмертным яростным криком, в котором воедино сливаются и страх перед будущим и проклятье прошлому. Герой этой картины (его играет сам режиссер) — юноша, полностью потерявший все жизненные ориентиры, все точки опоры. Истощенный морально и физически, он живет на грани смерти. Если у Камала не было контактов, взаимопонимания с окружающими, то для Солдата Анджана Даса любые контакты с другими людьми не просто невозможны, но и не нужны. Его психика болезненно надломлена, а его жизнь — это существование за стеклянной стеной, когда герой видит и слышит окружающих, но не может и не хочет общаться с ними.

Экстатическое, многозначительное «почему?», которым герой в забвении терзает себя и которое бросает другим, вовсе не предполагает ответа. Это только проявление тоски, ностальгии, отчаяния...

Участник движения наксалитов * (об этом можно лишь догадываться), свидетель многочисленных столкновений, убийств, пыток, он мучительно пытается разобраться в происходящем. Не желая смириться с ролью послушного орудия, солдата, от которого требуется лишь одно — выслушать приказ и выполнить его,— он стремится понять, во имя чего льется кровь. Бессмысленная жестокость, в которой он и сам принимал участие, вызывает сначала подсознательное чувство протеста, которое позже переходит в форму мучительного самоанализа и раскаянья. Оно-то и заставляет Солдата искать убежище на диком пустынном бе-

---

* Наксалитизм — левоэкстремистское движение в Бенгалии, возникшее под влиянием идей маоизма в конце 60-х годов. Термин «наксалитизм» происходит от названия селения Наксалбери, где участники движения предполагали создать «революционную базу».

регу, в жилище безумного музыканта. Но там последняя иллюзия — надежда обрести в одиночестве свободу — развеивается. Можно убежать от командиров, от товарищей по группе, от формального ответа за содеянное, но нельзя убежать от самого себя, от своей совести, от своей беспощадной памяти. Воспоминания об убийствах, о пролитой крови преследуют Солдата днем и ночью, доводя его до безумия. Постепенно стираются последние грани между реальностью и бредом, и в сознании Солдата на равных правах уживаются воспоминания, кошмарные сны, галлюцинации, миражи и действительность. Для него уже неприемлема философия его нового друга, безумного музыканта: отстраненность от мира, самосозерцание, равнодушие. Да и разговоры их — это скорее монологи людей, не слышащих и не понимающих друг друга. Самое же страшное, что две полярные позиции — активное участие Солдата в жизни, в кипящей вокруг борьбе и самоизоляция музыканта, его горделивый «уход в пустыню» — в конечном счете приводят героев к одинаковому финалу. «Не лей, солнце, свой свет на этот несправедливый мир! Остановись на орбите!» — исступленно кричит отчаявшийся Солдат, как бы вторя своему безумному другу. Жизнь невозможно изменить,

«Поезд № 27», режиссер Автар Кауль

и поэтому хаос и безумие — последний удел тех, кто осмелился задуматься над вечным вопросом о смысле сущего.

Проблема, которой коснулись авторы фильма «Солдат», необычайно актуальна для сегодняшней Индии, где сотни молодых людей, поверивших в действенность идей наксалитизма, поддавшихся на громкие обещания и звонкие лозунги его лидеров, оказались жестоко обманутыми. Недаром индийский кинематограф не раз уже касался этой темы. Достаточно вспомнить «Противника» Сатьяджита Рэя или «Калькутту-71» и «Рядового» Мринала Сена, где впрямую, жестко и четко, говорилось о пагубности этого антинародного левоэкстремистского движения, не поддержанного широкими массами трудящихся и потерпевшего закономерное крушение. Авторы «Солдата», снова обратившись к этой теме, хотели раскрыть движущие пружины движения, полнее, чем их предшественники, показать его несостоятельность.

Но, к сожалению, дальше фильмов Сатьяджита Рэя и Мринала Сена в критике наксалитизма они не пошли.

Фильм «Солдат» — произведение того направления в индийском кино, на формирование которого заметное влияние оказали идеи экзистенциализма, эстетика авангардистского кино, в первую очередь — французского. Не находя решения сложных проблем, стоящих сегодня перед индийским обществом, идущие в русле этого направления видят в конкретных социальных реалиях — безработице, нищете, уродливых пережитках старой кастовой морали — проявления необратимого, ничем неостановимого процесса вырождения человечества, неотвратимо нарастающего вселенского хаоса. Подражание некоторым образцам западного кино, в первую очередь Робб-Грийе, выразилось в «Солдате» и в демонстративном пренебрежении сюжетом, логической последовательностью рассказа, в нарочитой дробности монтажа. Звуковые и изобразительные трюки, стоп-кадры, наплывы, многочисленные затемнения и высветления экрана в сочетании с калейдоскопической быстротой, с которой сменяются на экране эпизоды, крайне затрудняют восприятие мысли авторов фильма, заслоняют главное.

Огромный крест, «поджидающий» нового Христа, и гимнаст, летящий вверх-вниз; гигантский краб, грызущий окровавленное тело живого героя, и музыкант, дирижирующий несуществующим оркестром; чье-то письмо, почему-то зарытое в песок, и убийство, неизвестно почему совершаемое на городской улице, — эти и им подобные интерполяции, соединенные друг с другом по схеме неверно истолкованного «монтажа аттракционов», образуют причудливую конструкцию, нечто вроде карусели, крайне затрудняющую восприятие зрителей. Аллегоричность оборачивается в таких «интерполяциях» претенциозностью, и «Солдат» — произведение, задуманное как остросоциальное исследование, как попытка разобраться в политическом климате страны, постепенно превращается в... учебное пособие по современной кинотехнике. И даже ключевой эпизод фильма, когда герой говорит о тупике, в котором он оказался, не находит отклика в зрительном зале, ибо не звучит в нем трагический пафос борьбы за человека.

Отчаяние, страх, безумие, оторванные от социальных реалий и эстетизированные, с неизбежностью превратились в картине Анджана Даса в умозрительные абстракции. Вероятно, в хаосе и алогизме сюжетных построений и экранных композиций он стремился найти самый прямой, самый короткий путь к передаче духовного кризиса, переживаемого героем, метаний и хаоса, охвативших часть буржуазной интеллигенции, разочаровавшейся и в левом экстремизме юных собратьев и в умеренном реформизме отцов и не нашедшей правильного пути борьбы за новую Индию.

К сожалению, способ повествования, избранный режиссером, оказался недейственным. Он воздвиг непреодолимый барьер между героем и зрителями. Утомленные разгадыванием изощренных ребусов, они постепенно «отходят» от героя, ибо нельзя сочувствовать знаку, человека же на экране нет. Так важная социальная тема, порожденная реальными проблемами времени, фокусирующая в себе сложный круг вопросов о взаимоотношении личности и

общества, личности и истории, потеряла самые важные связи с реальностью, приобрела черты надуманности и холодной абстрактности.

Можно ли привести в соответствие потребность в самостоятельном, глубоко индивидуальном развитии каждого с необходимостью «быть в строю», служить передовым силам эпохи? Разрешимо ли противоречие между завербованностью Солдата и свободой личности? Как согласуется требование убивать с идеалами добра, справедливости, мира, во имя которых это убийство совершается? Неизбежен ли разрыв между счастьем одного человека и счастьем всего общества? Все эти вопросы в фильме не столько исследуются, сколько истерически выкрикиваются, приобретая характер неразрешимой антиномичности. Анджан Дас и не пытается перевести их из сферы «абсолютных» абстракций в сферу реальной политической борьбы, не пытается подойти к ним с классовых позиций. И этим обрекает себя на нагромождение идеологических контроверз, которые так ничем и не разрешаются. Хотя в жизни способ их решения найден: он в борьбе с реакцией на стороне прогресса и демократии. На стороне тех, кто несет с собой обновление древней страны.

В поисках новых средств выразительности

Поиски новой кинематографической выразительности отличают и фильм «Сомнение» — одно из самых интересных и поэтичных произведений современного индийского кино. Декларируя принципы «авторского кинематографа», получившего в последние годы развитие почти во всех странах мира, режиссер фильма Мани Кауль в своем творчестве соединяет традиции национального искусства и новейшие завоевания кинематографической эстетики. Поэтому поиски новой самобытной формы, которыми отмечены работы Кауля «Женщина на автобусной остановке» (1970), «Один день в Асаде» (1971), «Муссон» (1972), «Сомнение» (1973) и другие, нельзя рассматривать как самоцель. Тут все сложнее и много интереснее.

Народная сказка Реджистана, послужившая основой для фильма «Сомнение», — древняя притча о противоборстве человека с духом, о борьбе, которая заканчивается победой человеческого разума над волшебством. Перенесенная на экран, она не только не утратила ореола сказочности, но благодаря мастерству Мани Кауля и оператора Навруза Каунтректора поднялась до уровня мудрого философского поучения.

...Отшумело свадебное торжество. Муж и жена возвращаются в родную деревню, где молодой женщине предстоят три года томительного ожидания — муж уходит в город на заработки. Но по дороге домой происходит их встреча с Духом, который, залюбовавшись прекрасным лицом незнакомки, принимает облик ее мужа и так проникает в ее дом. Не подозревая обмана, не ведая сомнений, юная жена проводит три года в счастье и покое. А затем возвращается муж. И ей, как и ее родителям, как и всем жителям деревни, предстоит определить, кто же из двоих — самозванец.

Неуверенность, неясность, сомнение определяют теперь жизнь героев. Решение находит совет старейшин, предлагая мужу и Духу задание, которое человеку не под силу. Легко справившись с ним, Дух сам себя разоблачает.

Сказочная фабула щедро дарит Каулю возможность сосредоточиться на исследовании вечных категорий человеческой жизни: покой и смятение, безмятежность и тревога, уверенность и подозрение. Однако «Сомнение» — не обычная философская притча, выстроенная как доказательство концепции, заданной заранее, это скорее фильм-раздумье, фильм-парабола, в котором автора занимает сам процесс погружения в проблему, процесс углубленного, сосредоточенного, отрешенного созерцания основ человеческой жизни. Эмоции, аргументы и доказательства словно бы приходят к режиссеру по мере того, как он вместе со зрителем вживается в мир чувств, переживаний, ощущений своих героев. «Постепенность», неторопливость, неуверенность становятся поэтому определяющими чертами поэтики картины. Внешнее действие сведено в ней до минимума, но именно

этот отказ от динамичности и способствует созданию особой атмосферы, в которой герои словно парят в невесомости, а каждое сказанное ими слово приобретает огромную значимость, и каждый поступок, даже самый мелкий, несет в себе повышенную смысловую нагрузку. Ведь для героев Кауля, живущих в мире, где действительность тотально смыкается с фантазией, любое событие становится отклонением от норм бытового существования. Погруженность в мир собственных чувств и переживаний, отстраненность от быта, презрение к суетности во имя высочайшей духовности — незыблемые основы древнеиндийской философии. Мечты и воспоминания, сны и фантазии — в индийском эпосе понятия и ценности гораздо более материальные, чем поступки или события. И Кауль верен этим традициям национального искусства, национального мировосприятия. Смещение границ реального и иллюзорного, достигаемое применением необычного ритма повествования, который как бы полностью уничтожает для зрителей фактор времени и пространства, законченность строгих, фронтальных мизансцен, напоминающих древние фрески, — все это строит невероятный мир жизни-сказки, в которой падение граната с дерева может показаться едва ли не чудом, в то время как превращение Духа в мужа героини воспринимается легко и просто, как нечто само собой разумеющееся.

Глубокое проникновение во внутренний мир героев позволило Каулю передать сложнейшие оттенки человеческих чувств, нюансы поведения, и в то же время метафоричность языка, столь характерная для его картины, поднимает многие характеристики и реалии, введенные в повествование, до уровня философских поэтических обобщений.

Последовательно отказываясь от изобразительных клише, распространенных в современном индийском кинематографе, Мани Кауль ищет свой собственный стиль, опираясь и на традиции национальной культуры и на завоевания мирового кино. «Мы ищем новую форму, — пишет Кауль, — при этом такие ее элементы, как, например, сюжет, актерская игра, мизансцены и прочие, не игнорируются нами, а трансформируются. Ведь если мы не сумеем создать новое кино, то его создаст следующее поколение или то, что придет за ним».

Знакомство с фильмом Кауля «Сомнение», показанным на Неделе, позволяет думать, что творческий поиск режиссера во многом уже обогатил эстетику индийского кинематографа.

«Какой для ненавистников урок, что небо убивает вас любовью!»

Нечасто приходится сталкиваться с таким мощным трагическим мироощущением, каким пронизан фильм режиссера Гириша Карнада «Лес». То, что происходит в этой картине, вполне могло бы составить содержание поздней античной трагедии или шекспировских хроник. «Время вывихнуло сустав», и все перекосилось — пали вечные, ранее просто не обсуждаемые, казавшиеся незыблемыми, основы нравственного миропорядка: теперь жена может убежать с любовником, муж в открытую, не таясь, изменять жене; мудрецы-старейшины не вольны удержать народ от кровавой резни, а крестьяне способны поднять руку на священный хлеб и обречь на голодную смерть своих соседей; и даже лесной колдун, чья ворожба казалась землякам панацеей от всех несчастий, оказывается бессильным помочь страждущим. Прелюбодеяние, насилие, месть, смерть — в их череде есть некая ритуальность: так было, так есть, так будет.

Гириш Карнад не прибегает в своем фильме к привычной акцентированной завязке. Он стремится убедить нас в том, что камера как бы произвольно выбрала момент и случайно вторглась в этот глухой и темный мир, в мир вражды, которая началась не вчера и не сегодня и не после того, как случилось то-то и то-то, а бог знает когда и почему, без всякой видимой причины... В английском языке есть понятие «продолженного времени»: «Когда я вошел, гости танцевали». Неизвестно да и не важно вовсе, когда они начали танцевать, важно, что они танцуют сейчас, в этот миг, увиденный, зафиксированный и словно бы остановленный вошедшим. В границы такого «продолженного

настоящего», уходящего в бесконечное прошлое и не имеющее конца будущее, и укладывается действие «Леса». А функция «вошедшего» и «увидевшего» возложена на десятилетнего мальчика, приехавшего из города в деревню погостить у тети.

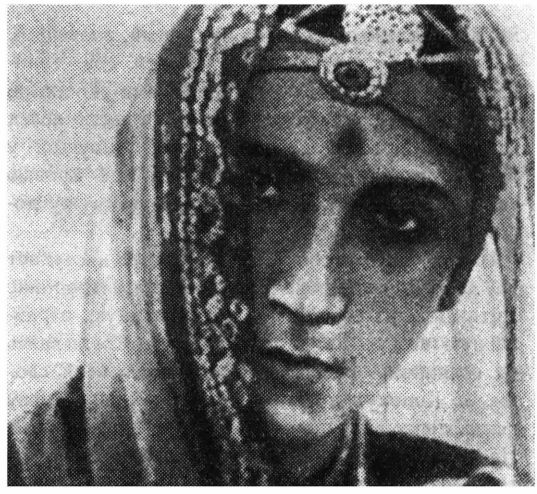
Ребенок в мире взрослых — эту тему давно и охотно использует кинематограф. Порой невинный взгляд ребенка острее «упирается» в зрелище извращенности и противоестественности происходящего, миропорядка, который старшим кажется чем-то нормальным. Юное существо в современных кинотрагедиях в чем-то сродни шутам из великих трагедий прошлого, ибо и тем и другим дана привилегия «простаков»: вывернуть наизнанку нечто, кажущееся снаружи вполне приличным, и открыть перед всем честным народом то, что большинство предпочитает не видеть или покорно адаптировать.

Только шут предлагал ответы, а ребенок лишь задает вопросы, но такие вопросы, которые обескураживают взрослых своим беспощадным проникновением в суть реальных отношений, сложившихся между ними.

Почему страдает тетя, добрая, красивая, любящая? Почему дядя каждую ночь уходит к другой женщине? Почему можно отравить безвредное существо — собаку? Почему нельзя открыто встречаться молодому мужчине из Хазура и девушке из Кополы? И зачем суд? И кровь? Разве нельзя сделать так, чтобы все взрослые жили в мире, любви и согласии, так, как живем мы с Наге, моей маленькой подружкой?

Сначала недоумение, а потом муку и боль читаем мы в глазах маленького Кити. Да и не все вопросы решается он задать впрямую — такт, чуткость сквозят в каждом его движении и спасают от прикосновений к болевым точкам, особенно тщательно оберегаемым взрослыми.

Мир Кити и Наге — мир чистоты, искренности, дружбы, мир радости и красоты, такой близкий к естественному миру природы, — существует в картине как антитеза миру взрослых, в котором вражда и злоба вытравили все человеческое, все прекрасное. Конфронтация



«Сомнение», режиссер Мани Кауль

двух этих миров и составляет важную часть идейной концепции фильма, во многом определяя его стилистическую структуру.

Образное «ядро» картины — лес, огромный, непроходимый, живописный, старый и пугающе таинственный. Он разделяет две деревни, неведомо когда начавшие враждовать друг с другом. Лес — граница между Хазуром и Кополой, но он же и нейтральная полоса, где жители обеих деревень могут встретиться. Лес — единственный мост, их соединяющий, и он же стена, навечно их разъединившая.

Этот емкий символ сообщает точную и своеобразную атмосферу каждому новому эпизоду, меняясь, по-новому окрашиваясь в соответствии с динамикой авторской мысли.

Лес, пронизанный солнцем, светом, приветливый, — таким видят его дети, возвращаясь из школы. Но вот — впервые! — в этом своем добром лесу Кити сталкивается с чем-то непонятным, с чем-то, о чем он не может рассказать даже Наге. И эта первая страшная тайна — не из мира их детского леса, она — как сигнал, как предупреждение о бедствии, дошедшее из мира взрослых, из мира, которо-

му принадлежит лес ночной, темный, зловещий, «озвученный» жутковатым уханьем сов, таинственными шорохами, сдавленными криками. Через такой лес приходится Кити идти вслед за тетей, которая надеется, что живущий у лесного озера колдун смажет ей лоб кровью зарезанного петуха, чтобы «заказать» мужу дорогу к любовнице.

И вот уже жестокий лес взрослых наступает на добрый «дневной» лес детей: на тропинке Кити находит свою собаку, умирающую, отравленную кем-то из жителей Хазура. Задыхаясь от отчаяния, обиды, гнева, он несет ее к своим, в Кополу, и потом хоронит как жертву непонятного ему, но уже настигшего его зла. На этом и обрывается «детская» жизнь Кити — беззаботная, ясная, и мир ребенка теперь заполняется тайнами, несчастьями и страданиями, пришедшими к нему из мира взрослых. Этот мир страшен и мрачен. Мужчины в нем — озабоченные, злые; женщины молчаливо прячут заплаканные глаза. И в школу больше нельзя бегать одним, без провожатых — лес теперь стал опасен даже днем. И Наге осталась сиротой: мачеха ее сбежала с возлюбленным из Хазура. А во время деревенского праздника, когда все смотрят представление, соседи поджигают хлеб — весь урожай, что собрали в Кополе.

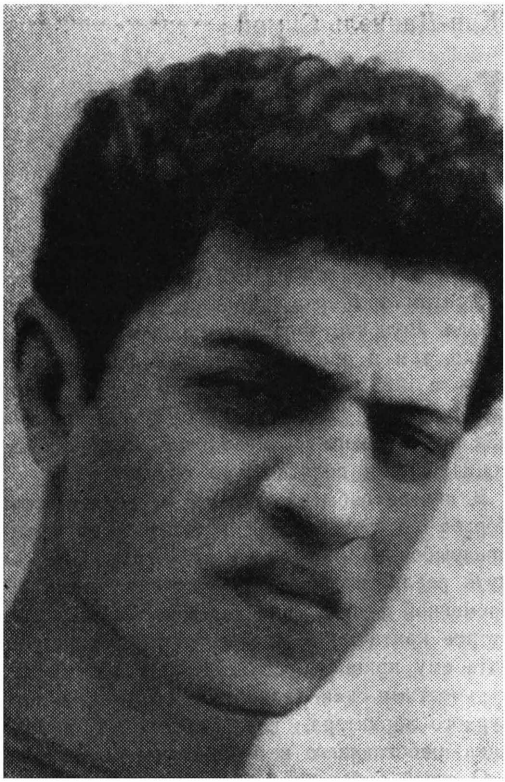
Попран священный обычай: игры, которые несмотря на вражду, каждый год, испокон веку, устраивают две соседние деревни, традиционные веселые и мирные соревнования впервые оскверняются кровью. Непонятно, кто первый начал, кто виноват, но дикая, необузданная ненависть ослепляет всех участников праздника.

И еще одно, самое страшное потрясение готовит Кити «ночной» лес: на его любимой тропе их с тетей поджидают несколько мужчин из Хазура. Скрутив мальчику руки и заткнув рот, они на его глазах истязают и насилуют женщину. А дяди нет — он опять в чужой деревне, у чужой женщины.

В финале, после резни, в которую втянулись обе деревни, Кити бежит от людей в жуткую темноту ночного леса, изменившийся, повзрослевший, потрясенный зрелищем всеобщей жестокости и бессмысленного фанатизма окружающих. Тщетно зовут его мама и папа, приехавшие из города, мальчику кажется, что это не их голоса, а голос зловещей птицы — Эхо. И тот, чье имя она выкликает, не сможет не ответить ей, он пойдет на ее зов и погибнет. Так, столкнувшись наконец с настоящим добром, Кити не распознает его и бежит от него, охваченный страхом перед всем сущим. Чем же кончится эта первая его ночь в лесу? Наступит ли для него доброе и светлое утро?

На этом вопросе, на самом взлете, мужественно отказавшись от развязки многих судеб и сюжетных коллизий, интересующих зрителей, и стянув в единую жесткую метафору всю образную структуру фильма, авторы «Леса» обрывают свой рассказ.

В этих финальных, безысходно трагических эпизодах особенно отчетливо проступает амбивалентность, вообще присущая фильму. Жестокость все больше приобретает в нем черты тотальности, освобождается от конкретно-исторических, социальных мотивировок и характеристик, а конфликт вырастает в противостояние неодолимого вселенского Зла и хрупкого наивного Добра, персонифицированного в образе всеми отринутого, обреченного мальчика. Думается, так получилось потому, что авторы «Леса» в своем стремлении дать обобщенную философскую трактовку темы, только в начале рассказа связали вражду, разделившую две деревни, с враждой х о з я е в, которые первыми и пробудили в односельчанах демона зависти и зла. Однако очень скоро этот социальный мотив перестает интересовать авторов, и повествование приобретает окраску надвременной, универсальной «категориальности»; на экране сталкиваются не столько реальные силы, имеющие свою социальную характеристику, сколько общие категории Добра и Зла, Жестокости и Беззащитности и т. п. Конечно, такая особенность яркой талантливой картины Гириша Карнада обусловливается исходной установкой: автор стремился не к исследованию условий существования современной индийской деревни, а к созданию м и р а, который существовал бы по своим, не реальностью, а поэзией рожденным законам. Возможно, это явилось



Режиссер Гириш Карнад

следствием естественной реакции прогрессивных индийских художников на многолетнее засилие штампов ремесленного кинематографа, делившего всех героев непереходимой границей на злодеев и ангелов, причем последним, как правило, в финале воздавалось за их святость и долготерпение. Кстати, на Неделе мы смогли познакомиться и с такой картиной: с работой режиссера Шакти Саманта «Жестокость», где персонажи были раз и навсегда, уже за скобками сюжета, расставлены по своим местам, и черные или светлые свойства их натур отчаянно педалировались всеми средствами киноязыка, драматургией, внешними характеристиками, «нажимной», театральной манерой актерской игры. «Лес» же, характерный суровым аскетизмом стиля, напряженным и страстным движением авторской мысли, отказом от занимательной любовной интриги, бесспорно полемизирует с коммерческой мелодрамой, являясь произведением самобытным, новаторским для киноискусства Индии.

...Чистая детская душа, исполненная любви, доброты, веры, безжалостно брошена на алтарь человеконенавистничества, злобы, жестокости. Маленький Кити бежит в лес, где темно и жутко, где живут чудовища, дикие звери, странные колдуны. Бежит от взрослых, потому что самым страшным оказался «л е с л ю д е й». Какая страшная, какая безысходная в своей универсальности метафора!

●

Бесспорно, семь фильмов, демонстрировавшихся на Неделе, не могли вобрать в себя все многообразие и сложность вопросов, которые поднимают в своих произведениях прогрессивные индийские художники. Не могли они представить и все многообразие творческих индивидуальностей, продемонстрировать все грани художественного поиска, ведущегося сейчас в индийской кинематографии. Однако главная цель организаторов Недели была достигнута: программа 1976 года дала возможность советским зрителям понять, что же являет собой сегодня прогрессивный кинематограф великой и дружественной нам страны. Фильмы, привезенные в СССР, оказались, несмотря на все противоречия, им свойственные, достаточно представительными, чтобы говорить от имени всего прогрессивного киноискусства Индии. Их выбор ведь определялся стремлением устроителей Недели как можно более полно и всесторонне охватить весь комплекс явлений, тенденций, интересов, характеризующих современное состояние индийского кино. В этом смысле можно сказать, что все картины Недели словно подчинялись некоему единому и хорошо продуманному идейно-художественному замыслу.

Видя свою задачу в создании «нового индийского кино» — искусства реалистического, активного, обращенного к актуальным проблемам времени, — индийские кинематографисты

идут разными, во многом несхожими путями. И не случайно в программу Недели были включены фильмы, сделанные в разные годы, в разных штатах, режиссерами разных поколений и художественных школ. Но эти семь картин все же смогли не просто пополнить наши знания об индийском кино, а во многом изменили и само наше представление о кинематографе Индии. Советские зрители, привыкшие к традиционным индийским фильмам — мелодрамам, музыкальным лентам, комедиям, — пожалуй, впервые получили возможность так подробно познакомиться с различными течениями «параллельного кино».

Острая публицистичность «Приговора» и высокий трагизм «Леса», социальная злободневность «Свадебного браслета» и тонкий психологизм «Посзда № 27» — все это, несомненно, важнейшие составные облика нового индийского кино. Наше представление о нем было бы неполным, если бы мы не увидели и такой фильм, как «Сомнение», — пример поисков индийских художников в области формы, необходимых для кинематографа, ломающего старые каноны и стереотипы.

Экран 70-х невозможно представить без кинематографа Азии, Африки и Латинской Америки, без кинематографа, лицо которого во многом определяет и киноискусство Индии — крупнейшей кинодержавы «третьего мира». И работы, показанные нашими индийскими друзьями, важны были тем, что в целом они правдиво отражают те реальные трудности, которыми характеризуется современное индийское общество, свидетельствуют об исканиях, а порой и смятении, характеризующем настроение части демократической интеллигенции, всерьез озабоченной судьбой своей страны. Повторяем, пока трудно предсказывать, как сложится дальнейшая судьба «параллельного кино». Найдет ли оно правильную дорогу к широкому зрителю? Придут ли его авторы к точным и глубоким социальным обобщениям?

Хочется верить, что лучшие достижения у наших индийских коллег — впереди, что их надежды на новый расцвет индийского кино на путях его демократизации и художественного обновления оправдаются.

Жан-Даниэль Симон

Трудно говорить правду

Жан-Даниэль Симон — молодой французский режиссер (родился в 1942 году), работал ассистентом у Марка Аллегре, Роже Вадима, Клода Лелюша, Франсуа Рейшенбаха. «Где тонко, там и рвется» — третий фильм Симона — в 1975 году был удостоен премии имени писателя-коммуниста Поля Вайян-Кутюрье «За впечатляющее, правдивое изображение социальной и политической ситуации».

В центре событий фильма — политическая борьба во французской провинции во время предвыборной кампании 1973 года. Став на путь реалистического отображения жизни современной французской деревни, Симон создал острое критическое произведение, и в результате ему пришлось столкнуться с серьезными трудностями как экономического, так и цензурного характера, неизбежными для художника, работающего в буржуазном обществе.

О своей работе над фильмом, о проблемах, которые стоят сегодня перед молодыми французскими кинематографистами, Жан-Даниэль Симон рассказал в беседе с кинокритиком Клодом Мэйем, которая включена в книгу «Где тонко, там и рвется», вышедшую во французском издательстве «Лез Эдитер Франсэ Реюни».

Картина «Где тонко, там и рвется» с успехом демонстрировалась вне конкурса на IX МКФ в Москве; Жан-Даниэль Симон был гостем Московского фестиваля.

● — Почему вы сняли этот фильм? Как родился его замысел?

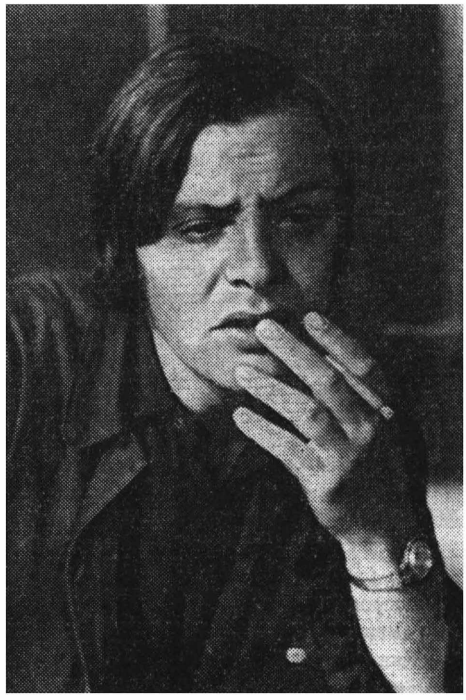
— Замысел фильма родился благодаря необыкновенно важному политическому событию. В результате длительной работы Французской коммунистической партии по объединению всех прогрессивных сил страны состоялось

подписание общей программы трех левых партий. Резонанс, который имело это событие, его плодотворнейшая роль в общественной жизни Франции породили во мне желание снять картину о той колоссальной работе, которую ведет коммунистическая партия, завоевывая все новых и новых сторонников, привлекая на сторону левых сил все большее число избирателей — трудовой люд страны. В основе моего замысла лежали реальные события и социальные процессы, и я стремился построить свой будущий фильм на документальном материале. Выборы органов законодательной власти в 1973 году дали мне блестящую возможность на примере о д н о й избирательной кампании проанализировать важнейшие особенности выборов вообще, продемонстрировать разные аспекты деятельности коммунистов и левых сил. Кампания 73-го года была в этом отношении чрезвычайно показательной и позволила выйти на важные социальные обобщения.

Начиная работу над фильмом, я стал прежде всего искать п о ч в у, своего рода микрокосмос, в котором персонажи обрели бы подлинные масштабы. Я не хотел толпы и безликости больших городов — в деревне все на виду, все знают всех, здесь все становится особенно очевидным, «левые» и «правые» здесь четко разграничены. Столкновение противоборствующих политических тенденций, политических сил приобретает в этом маленьком, замкнутом мирке особую наглядность, выпуклость, что помогает создать простую, ясную драматургическую конструкцию.

При этом я считал необходимым говорить о мире деревни иначе, чем большинство французских фильмов, где крестьянин — либо дурак, либо шут гороховый, либо простак, как персонажи Бурвиля и Фернанделя.

В действительности французский крестьянин — это труженик, который вкалывает с каждым годом все больше и больше ради пользы, все более проблематичной, все более мифической. Тем не менее, правительство постоянно, всеми средствами пытается внедрить в сознание французов мысль о благоденствии крестьянства, о его процветании, о заботе,



Жан-Даниэль Симон

которой якобы окружают его власти. Однако достаточно посмотреть, как живут земледельцы, чтобы понять, насколько далеки эти сказки от правды. Я видел в Лот-е-Гаронн, что крестьяне каждый день встают в пять утра и работают до полуночи. У них нет времени ж и т ь, их неотступно преследует страх перед неурожаем, перед растущей дороговизной, страх перед завтрашним днем.

Французские крестьяне — люди по-настоящему интересные, и хватит делать из них комических персонажей, они способны стать героями правдивых историй, поднимающих острые проблемы нашего общества...

— Сказалось ли в обращении к этой теме ваше социальное происхождение?

— Нисколько. Мой отец инженер, мать домашняя хозяйка. Я закончил среднюю школу,

но на аттестат зрелости не стал сдавать, так как меня тянуло больше к кино, чем к математике или физике. В семнадцать лет мне повезло — устроился стажером ассистента режиссера. Затем продолжал работать в кино, сначала довольно традиционном, затем в так называемом «авторском».

В двадцать один год мне предложили делать телепередачи. Я сделал две или три. И понял, что ОРТФ * функционирует, как и любое другое учреждение,— для меня это был первый опыт столкновения с миром предпринимательства. Я увидел, что французское радио и телевидение бессильны выполнить свою миссию — давать зрителю объективную информацию о жизни общества. Я же испытывал острую потребность вести борьбу с цензурой, борьбу с дельцами за подлинное демократическое искусство. Я вступил в коммунистическую партию. С тех пор, касается ли дело рабочих, крестьян, интеллигенции или пенсионеров, я чувствую, что все это касается и меня.

— Как вы построили сценарий? Как работали над ним?

— В его основе — реальные факты дела Секальди — Рейно в Пюто, факты, типичные для избирательных кампаний, когда коммунистов-активистов вовлекают в драку, а часто и убивают.

Постепенно я знакомился с условиями жизни крестьян, много читал... Книги по механике, экономике, специальные газеты. Сценаристы Ришар Борингер, Жан-Пьер Петролаччи и я писали сценарий, отталкиваясь от проблем общенационального характера, не лишая себя возможности потом, изменив ту или иную деталь, вернуться в фильме к жизни конкретной деревни.

Когда сценарий был написан, я стал искать место для съемок, где бы меня приняли и где я мог бы рассчитывать на сотрудничество крестьян.

После «разведок» в разных районах страны я отправился повидать Юбера Рюффа, депутата-коммуниста из Лот-е-Гаронн, и Огюста Брюне, секретаря федерации этого департамента, которые меня очень хорошо приняли и сказали:

— У нас есть то, что тебе надо.

Я приехал в деревню Мас д'Ажнэ на берегу Гаронны, объехал окрестности и сразу влюбился в этот прекрасный район Франции и в его жителей.

— Это довольно оригинальный метод работы. Как, по-вашему, сделал ли бы другой режиссер из сценария, написанного на этом материале, другой фильм? Существует ли кинематографический почерк?

— А что такое кинематографический почерк? Это режиссура, то есть определенный способ воссоздания действительности или вымысла.

У каждого режиссера с в о й подход к этим вещам и, следовательно, с в о й почерк.

По экономическим причинам «авторскому кино», о котором мы ведем речь, во Франции очень нелегко пролагать себе путь. Следовательно, почерк у нас пока еще часто обусловлен средствами, а должно было бы быть наоборот: средствам надо быть на службе почерка, на службе режиссерских поисков. Сейчас нередко говорят о м о л о д о м ф р а н ц у з с к о м к и н о Но «молодое французское кино» — не одна семья. Подчас впечатление общности, даже «похожести» создают не сознательный эстетический поиск, не общая идеология. В основе схожести многих наших фильмов лежит порой такая прозаическая причина, как недостаток средств — именно он часто толкает нас на использование тех или иных стандартных приемов кинематографической выразительности.

— Разве создание фильма в первую очередь не творчество?

— Не знаю, творчество ли это в п е р в у ю о ч е р е д ь... Прежде всего — и главным образом — это труд, большой и длительный труд. Абсолютно ничего общего с тем голливудским представлением о кино, какое пыталась создать у нас буржуазная идеология! Суперзвезды, режиссеры, которым предложили сценарий, и уже назавтра они могут присту-

---

* Французская организация радио и телевидения, ныне реорганизованная *(прим. перев.)*.

«Где тонко, там и рвется». Марианна — Мириам Буайе

пить к съемкам — все это миф! Во Франции попытки снять картину всегда натыкаются на почти непреодолимые проблемы разного характера — идеологические, политические, экономические.

Когда хочешь поставить такой фильм, как «Где тонко...», не приходится ожидать, чтобы хозяева «Гомона» или «Патэ» — кинокомпаний, располагающих большими финансовыми возможностями,— бросились к вам со словами:

— Старина, мы это у вас покупаем, и как можно дороже. Что вам нужно, чтобы его поставить?.. Мы к вашим услугам, приступайте!

Для них это значило бы финансировать врага.

С другой стороны, в обществе, где средства информации и культуры находятся на службе у небольшой группы и используются для ее собственной выгоды, в обществе, где государство проводит культурную политику в интересах монополий, где у трудящихся масс, то есть у потенциального зрителя, не существует ни средств, ни необходимой эстетической подготовки, ни времени для того, чтобы интересоваться творческим кино,— в таком обществе ему и не предоставляют выбора, а лишь стараются развлекать. Вот почему у торговцев нет ни желания, ни смелости создавать фильмы, заставляющие думать.

И вот режиссеры вынуждены брать свою судьбу в собственные руки. Писать сценарий, ставить его, монтировать картину. Примерно десятая часть работы, которую в обычных условиях делают специалисты разных профилей, выпадает на нашу долю. К тому же, когда ты, наконец, имеешь сценарий, возникает новая трудность: надо найти, на какие средства делать фильм. Вот цифры, характеризующие кризис в сфере французского кинопроизводства: в 1968 году 7 режиссеров имели свои производственные компании. В 1975 году их стало 85 — это уже драма. Если режиссер создает собственную компанию, значит он не находит продюсера или, если вы предпочитаете это слово, хозяина дела. Перегруженный работой, вынужденный заниматься второй — мало знакомой ему — профессией продюсера, он только в свободное от нее время занимается своей основной профессией — режиссурой. И, как правило, обрекает себя на финансовый крах — пройдут годы, прежде чем он расплатится с долгами, в которые влез.

Попытки найти выход обычно лишь отдаляют катастрофу. Отказывая «авторским фильмам» в помощи, крупные киномонополии час-

тично несут ответственность за движение французской культуры вспять, за гибель многих талантливых художников.

— В конце концов, кто же такой продюсер?

— Раньше функция продюсера была иной. Заинтересовавшись режиссером или сценарием, продюсер предоставлял средства; с ним обсуждали замысел, актеров — все возникавшие во время работы проблемы. Существовал диалог.

Нынешняя экономическая система, в которую включен и продюсер, страшно ограничила его возможности действовать, поставила под вопрос само его существование. Художественные решения в основном подчинены экономическим и идеологическим императивам: последние независимые продюсеры исчезают. И это еще одно подтверждение кризиса нашего искусства в условиях буржуазного общества, того пренебрежения, с каким власти относятся к культуре.

— Как вы считаете, это связано с современной экономической структурой страны или с особым положением в кино?

— С экономическим положением вообще, с культурной политикой, проводимой властями... с ролью, отводимой кино, с погоней за прибылью любой ценой.

Власти позволили ввести в кино порядки и практику, усугубившие трудности. Вплоть до парадоксальных ситуаций: продюсер, то есть человек, финансирующий фильм, по всей логике капиталистического строя должен был бы первым получать доход от прибылей, приносимых его фильмом. А на деле из 10 франков, уплаченных вами за билет, примерно 1,5 франка удерживается в качестве сбора или налога. Из оставшихся 8,5 франка владелец кинозала, предоставляющий кресла, экран, электричество, удерживает себе 4,25 франка. Продюсеру, взявшему на себя наибольший риск, вложившему в производство подчас крупные суммы, остается в конце концов 2,75 франка, и деньги он получает последним. Понятно, что все меньше и меньше людей находит призвание к этой профессии, понятно, что продюсер, чтобы выжить, перестает делать фильмы, которые он, может быть, и хотел бы снять, и посвящает себя только фильмам коммерческим.

Наконец, крупные кинокомпании — монополии, сочетающие функции владельца кинозала, прокатчика и продюсера, — в интересах своего предприятия добиваются максимальной прибыльности. Образуется замкнутый круг, в котором прибыль все больше и больше становится главным мотором, приводящим в движение всю экономику, и творческое кино оказывается за его пределами, тем более что и культурная политика, проводимая властями, рассчитана не на помощь и содействие творчеству, а на то, чтобы всячески тормозить развитие настоящего искусства.

— А раньше, на ваш взгляд, дело обстояло по-другому?

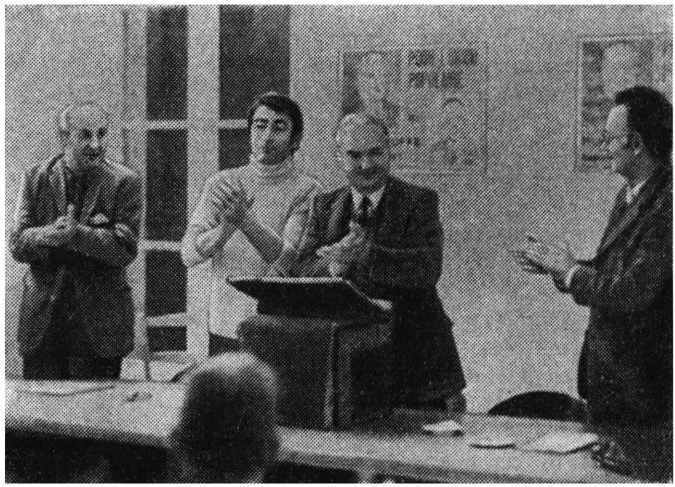
— Процесс все ускоряется и ускоряется, потому что в последние годы мы вошли в «аудиовизуальную эру» — эру кино, телевидения, радио.

Власть и монополии очень быстро поняли, как важно контролировать «аудиовизуальное» искусство. Они заинтересованы в нем вдвойне: с одной стороны, для распространения господствующей идеологии, так как здесь они могут подвергать цензуре идеи; с другой — они могут втридорога продавать те огромные возможности для рекламы, которыми они располагают.

— Значит ли это, что люди стали больше ходить в кино, чем раньше?

— Нет, люди скорей пойдут на спектакль, которого не увидишь по телевизору. В кино зритель бросается на очень модные сейчас фильмы о катастрофах, на пропаганду которых тратятся огромные средства; что же касается настоящего киноискусства, то оно ограничено чрезвычайно узкими рамками и не имеет возможности развиваться. Вот если бы всем фильмам предоставлялись равные шансы! Нельзя сравнивать то, как подавался фильм «Ад в поднебесье», на рекламу которого было брошено 150 миллионов старых франков, афишами которого обклеили всю Францию, а радио и телевидение протрубили о нем все уши, с условиями, сопровождавшими, к примеру, выход в свет картины «Где тонко, там и

«Где тонко, там и рвется»



рвется». На ее рекламу израсходовано всего 5 миллионов старых франков; у нас не было афиш ни в провинции, ни в Париже, потому что это стоит очень дорого.

— Почему же так происходит? Типичен ли приведенный вами пример?

— Да. Все это отвечает политике властей в области культуры. Авторское, свободное кино задушено. Кино вообще не рассматривается как фактор культуры.

Во времена Мольера лицедеи не имели права на христианское погребение; три века спустя наш удел ненамного завиднее: деятелей кино считают шарлатанами.

— Есть ли у «авторского кино» шансы выжить или все его фильмы убыточны?

— Деньги, в общем, не теряешь, но и не зарабатываешь, следовательно, коммерсантов такое кино не интересует. Однако творческое кино все-таки существует, и любопытно, что фильмы именно этого типа, а не коммерческие, представляют Францию за границей. Показывают именно это кино, а не то, что приносит наибольшие доходы. Его продают за пределы страны и убивают в своей собственной стране. Не будь этот парадокс столь трагичным, было бы над чем посмеяться.

— Притягивает ли зрителя в кино кинозвезда — автоматически, независимо от сюжета фильма?

— Все меньше и меньше. Сегодня заметно, что успех фильма обеспечивает сочетание сюжета, режиссуры и актеров. Случается, что фильм с суперзвездой не пользуется успехом. В кино есть что-то от покера — если бы существовали готовые рецепты, продюсеры знали бы, какие фильмы делать. Мода на фильмы-катастрофы и фильмы-ретро в один прекрасный день пропадет, и боевик, который обошелся в миллиард, с треском провалится.

Несколько лет назад успех обеспечивали Джеймс Бонд, технические новинки (гаджеты), насилие... «Джеймсов бондов» сегодня больше не делают — потому, что они уже не приносят дохода.

— Когда имеют сюжет, подобный «Где тонко...», как поступают, чтобы «уладить дело»?

— Это мой четвертый игровой фильм, и если я никогда не получал очень больших кассовых сборов, то у меня всегда была хорошая пресса, а это помогает!

Уладить дело — значит прежде всего найти материальные средства. Пришлось воспользоваться авансом под кассовые сборы — этим и держится в большой степени «авторское кино».

Это и позволило таким режиссерам, как Брессон, Рене, а также Риветт или Ромер, создавать фильмы, какие они хотели.

— Как этот аванс ассигнуется?

— Когда Национальному центру кинематографии представляются сценарии, там их читает комиссия, и на произведения, признанные ею наиболее интересными, ассигнуется некоторая сумма, в зависимости от того, насколько сюжет интересен и какова стоимость фильма. Эта комиссия — консультативный орган, ее члены назначены министром культуры, который, получив мнение комиссии, решает сам, какой предоставить аванс.

— Как вы получили аванс на «Где тонко...»?

— Сначала мне в нем отказали, сочтя этот фильм слишком непохожим на сделанные мною раньше, — решили, что я из тех, кто занимается киноэкспериментами, поэтому мне и захотелось вдруг рассказать в фильме о крестьянстве. Этот «избирательный романтизм», как выразились некоторые члены комиссии, стоил мне нескольких голосов. Добило меня заявление одного члена комиссии: «Не хватает только, чтобы этот фильм финансировала Москва!»

Это было в декабре 1972 года, а я хотел снимать в марте 1973-го, во время выборов в Законодательное собрание. Весь мой план срывался. Но я получил право представить сценарий после переработки. Чтобы не переделывать его, я решил сделать своего рода фотороман о крестьянстве.

И вот я приехал в деревню Перша и привез оттуда два альбома — около ста фотоснимков из жизни деревни, фотокопий, сводок о пенсии стариков земледельцев (170 франков на три месяца — старикам в возрасте 80 лет), фото владельца замка, разумеется, мэра деревни и т. д. На этот раз мне предоставили аванс, но минимальный — 25 миллионов старых франков. Такую же сумму я получил в 1972 году на свой первый фильм.

— Как соотносились эти 25 миллионов со стоимостью фильма?

— Это примерно пятая часть сметы фильма. До выборов оставалось три недели. У меня уже не было времени искать актеров, подключить их к репортажу о подлинных событиях, найти деньги, кредит, продюсеров... Словом, мне так и не удалось заснять выборы.

Найти деньги — это важно, но, кроме того, надо еще уметь их распределить, а это необыкновенно трудно — ведь денег очень мало. Что касается «Где тонко, там и рвется», тут все было из ряда вон выходящим... Актеры, мои соавторы, технический персонал — все согласились работать в рассрочку, составить как бы кооператив, получить часть жалованья во время съемок, а другую, бо́льшую, позднее, из кассовых сборов.

Вообще я против оплаты в рассрочку, так как в кино, где 80 процентов технического персонала составляют безработные, люди нуждаются в гарантированном минимуме зарплаты. Но в этот раз я не смог избежать рассрочки, потому что все двери, в какие мы стучались, не открывались. Даже те, которые обычно дают деньги на левые фильмы, говорили:

— Мы не станем финансировать коммунистический фильм.

Это старое правило антикоммунизма. Нам отказали в пяти миллионах старых франков, которые дали бы возможность нормально платить людям жалованье. Фильм снят был за четыре недели и три дня; учитывая разнообразие декораций, необходимо признать, что вся съемочная группа была поставлена в сложнейшие условия.

— Почему технические работники приняли эти условия? Все они разделяли ваши политические убеждения?

— Нет. Большей частью они были людьми левых взглядов, но кроме меня, среди технического персонала был только один коммунист.

— Тогда что же толкало их на это?

— Я думаю, им нравился сюжет, а также перспектива работать по-настоящему, сплоченным коллективом.

— Как происходил отбор актеров? Практикуете ли вы пробы?

— Проба, на мой взгляд, хороша в плане техническом — она позволяет проверить грим, подобрать освещение — и все. Таланта

«Где тонко, там и рвется». Клер — Сильви Феннек, нотариус — Жак Порте

за десять минут не определишь. Вообразите себе чувства актера, снимаемого на пробу — ему надо предстать перед незнакомой группой, перед режиссером, с которым он никогда не работал, заведомо зная, что все зависит от этих нескольких минут перед объективом. Можно ли надеяться, что актер покажет лучшее, на что способен?

Лично я предпочитаю иной путь: увидеться, побеседовать и выяснить, хочется ли нам работать вместе, что мы дадим друг другу. Второстепенные роли мне хотелось поручить местным актерам, не столько из-за их выговора, сколько из-за манеры игры, из-за ритма, характерного для жителей этих мест. Мы поехали в Бордо и Тулузу, где и нашли актеров. Для них, как и для нас, это был рискованный эксперимент — ведь в кино мало прибегают к провинциальным актерам.

— А участие жителей деревни?

— Оно было основой основ и в подготовительной работе над фильмом и во время съемок. Крестьяне, сельские учителя, все местные жители стали фактически подлинными героями нашего фильма — без них его бы просто не существовало. Они дали картине ее главные идеи, они вдохнули правду жизни в ее персонажей, они же, наконец, помогли нам с точки зрения материальной, экономической.

— А как вы работали с актерами?

— Часто говорят о руководстве актерами. Я не люблю это выражение. В моем понимании, заставить актеров работать — значит поставить их в соответствующие условия. Я никогда не говорю, по примеру некоторых режиссеров: «Я хочу, чтобы ты сказал свой текст так». Я никогда не придумываю, каким тоном следует произнести ту или иную реплику. Я хочу одного — чтобы актеры понимали, что я имею в виду, и все больше и больше «приклеивались» к своему персонажу. Чтобы достичь этого, нам надо хорошо познакомиться, как можно больше говорить друг с другом: мне — о том, как я мыслю себе персонаж, им — о самих себе, чтобы понять, насколько я могу, воспользовавшись их собственной индивидуальностью, изменить первоначальный образ, характер.

— Значит ли это, что во время съемок вы вносите изменения в сценарий?

— Нисколько. Но в той мере, в какой не искажается ни фильм, ни живость диалога, можно поменять слова или перестроить фразу.

— Что самое трудное в работе актера?

— Нарушение последовательности съемок,

ведь фильм никогда не снимается в соответствии с логикой развития сюжета. Скажем, скачок от начальной сцены к финалу — так было у нас в картине — для актера сложнейшая гимнастика, требующая огромного психологического напряжения, так как ему приходится передать всю эволюцию своего персонажа, все, что он пережил и перечувствовал за время своего существования на экране и с чем пришел к финалу фильма.

— Что такое внутренний ритм фильма?

— Это композиция одной сцены по отношению к другой, своего рода зубчатая передача.

— Он окончательно определяется еще до начала съемок?

— В основном, да. Но мне было бы трудно ответить на вопрос, как я намерен снимать свой фильм. Я представлял себе заранее темп монтажа или каким планом сниму ту или иную сцену — будет ли объектив переходить с персонажа на персонаж или, наоборот, передаст то, что нужно, лицом к лицу, убыстряя ритм и с перебивками планов. Но мне скучно заранее решать, где именно поставить камеру, как будут по отношению к ней передвигаться актеры. Я предпочитаю жить этим день за днем, принимать решения под влиянием настроения — своего, оператора, актеров — все это, безусловно, влияет на результат. Актеры не роботы, как не роботы и технический персонал и режиссер. Я использую даже превратности судьбы — ненастную погоду, дурное настроение, чтобы «чувствовать площадку» и принимать решения в зависимости от того, что почувствовал. Мой идеал — гибкость в работе.

— Особое место в своем фильме вы отвели телерепортажу об условиях жизни героини-крестьянки. При этом вы хотели всерьез рассказать о жизни в деревне или сделать сатиру на методы работы телевидения?

— Мне было разрешено говорить о тяжелых условиях жизни в деревне без «коммунистических выпадов», как выражаются цензоры внутри фильма, по ходу действия. Но, конечно, я воспользовался этим в эпизоде телеинтервью. С другой стороны, мне также обязательно хотелось показать, что на телевидении мы всегда становимся свидетелями того, как интервью у крестьян или рабочих берет буржуазия, нам никогда не дают возможности увидеть, как беседуют два представителя рабочего класса. У журналистки из нашего фильма были предвзятые идеи. Она говорит: «Но ведь условия жизни все же изменились!» И думает при этом о той нищете, которая существовала в начале века.

Носитель определенной культуры, журналистка воспринимает жизнь крестьянства не такой, какова она на самом деле, а так, как она описана в книгах. Увидев себя на экране, крестьянка Марианна говорит: «Смехота! Вроде бы я так вовсе и не говорила».

— Сталкивались ли вы с трудностями во время съемок?

— Да. Нам пришлось столкнуться с громадными трудностями: в течение двух месяцев у нас не было в конце недели денег, чтобы расплатиться со столяром, с хозяином ресторана, где мы питались... После завершения съемок пошли слухи о цензуре...

— Март 74-го. Монтаж закончен. Что происходило между этим моментом и выходом фильма на экраны в январе 75-го?

— Политическая направленность фильма заставляла меня, как я уже говорил, побаиваться цензуры, поэтому я предложил фильм для просмотра отборочной комиссии Каннского фестиваля без цензурной визы. Сначала его отбирали для внеконкурсного показа по разделу «Исследования и документы». Но потом административный совет фестиваля счел наш фильм «недостойным представлять Францию» и отклонил его, наряду с фильмами Риветта и Кейзанна. Тогда все три фильма взяли для программы «Фильмы пятнадцати режиссеров», показ которой организовало Общество кинорежиссеров.

— Каким был официальный предлог, позволивший изъять ваш фильм из числа фильмов, отобранных на фестиваль?

— «Это левый фильм», — говорили мне, а сейчас разгар избирательной кампании. Политика Каннского фестиваля сводится к двум словам: никаких уклонов! Особенно влево!

Итак, наш фильм был показан в рамках смотра «Пятнадцати режиссеров». А поскольку было известно, что его отклонили по политическим соображениям, зрители приветствовали его особенно горячо. Поэтому им заинтересовались прокатчики, и мы были уверены, что он выйдет на экраны. Но пока не найдешь прокатчика, ни за что ручаться нельзя.

— И это всегда так?

— Нет, если в фильме снимался Фюнес или Бельмондо, всегда найдется прокатчик, готовый с самого начала предоставить крупную сумму и тем самым обеспечить себе первый экран. Мне не удалось найти прокатчика до съемок, потому что «Где тонко...» — трудный фильм, сделанный коммунистом, показывающий жизнь глазами коммуниста.

Судьба фильма обычно ясна уже со второй недели выхода его на экран. Она не зависит от соображений культуры. Зритель, который очень занят и у которого мало денег, ходит в кино нечасто. Иногда должно пройти время, пока о фильме заговорят. А прокатчик не ждет. Он думает только о рентабельности и решает, продолжать ли ему демонстрацию картины. Художественные достоинства в расчет совершенно не принимаются.

— Фильм «Где тонко...» шел в провинции. Как его там принимали?

— Его там не представили — не было афиш, правые газеты устроили ему бойкот.

В Марселе «Где тонко...» показывали в маленьком зале, далеко от центра города. Поэтому мне нужна была поддержка прессы. Корреспондент одной из газет взял у меня интервью, и оно было напечатано... через месяц после того, как фильм сошел с афиши! В Нанте на просмотр явилась журналистка с предвзятым мнением о фильме, о чем она и заявила. И в самом деле, картина ей не понравилась. Можно много говорить о том, как во Франции пишут рецензии. В Гренобле, например, один журналист треть статьи посвятил описанию моего костюма... Иногда я спрашиваю себя, осознает ли пресса, какую роль она играет.

— Какие вопросы чаще всего задавали вам в городах, где после просмотров вы устраивали обсуждения?

— Те же, какие и вы. Обсуждения были очень интересными в городах, где в кинозале оказывались земледельцы. Крестьяне говорили, что увидели на экране самих себя.

— Приходилось ли вам выносить нападки?

— Политического плана. Меня упрекали в защите Общей программы. Я служил мишенью для антикоммунизма.

— Каковы же все-таки в этих условиях шансы такого фильма, как «Где тонко...»?

— По-моему, все сказанное выше показывает взаимосвязь различных механизмов, ведущих к смерти «авторского кино». Забота о прибыли, о доходе душит подлинно народное искусство, каким является кино.

Фильмы-катастрофы, эротические и порнографические фильмы превращают сейчас кино в новый опиум для народа. Общество, в котором мы живем, отказывает нам в праве на досуг, в праве на культуру. Оно с равным пренебрежением относится и к творческим работникам и к зрителям, полагая, что нравиться, а значит, и «делать деньги» может только то, что попроще, полегковеснее. Политическая власть, власть денег притесняет, цензурирует творчество. Чтобы кино оставалось искусством, а не превращалось в средство отупления, надо бороться за право на поиск, который обеспечит рождение и развитие кино завтрашнего дня. Надо бороться, чтобы творческое кино перестало прозябать, неведомое широкому зрителю.

— Вы не только режиссер, но и один из президентов Общества кинорежиссеров. Не скажете ли вы несколько слов об этой своей деятельности?

— Охотно. Исходя из причин, о которых говорилось на примере «Где тонко...», в 1968 году кинорежиссеры объединились, чтобы защищать творческое кино и свободу выражения. Мы ведем борьбу за существование творческого кино во всем его многообразии — формата, метража, жанров, добиваясь очной ставки фильмов разных идей и стилей со зрителями. Это суровая борьба...

Перевела с французского Л. Завьялова

Гости редакции

Встреча с Умберто Соласом

В редакции «Искусства кино» состоялась встреча сотрудников и авторов журнала с известным кубинским режиссером Умберто Соласом, прибывшим в нашу страну в составе делегации кинематографистов Республики Куба по приглашению Госкино СССР. В ходе дружеской беседы, которую вел главный редактор журнала Е. Сурков, Умберто Солас рассказал о работе над своим последним фильмом «Кантата о Чили», получившим Большой приз «Хрустальный глобус» XX Международного кинофестиваля в Карловых Варах, и остановился на некоторых проблемах развития кубинского революционного киноискусства.

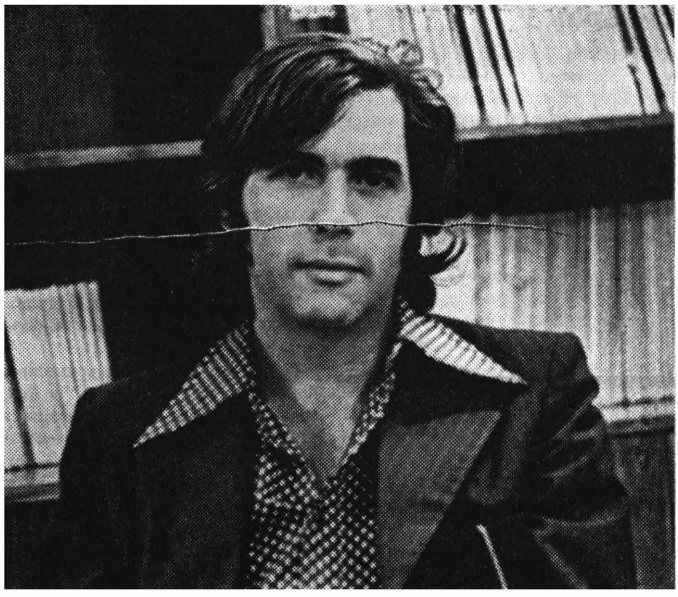
Соласу 34 года, но у него за спиной — солидный опыт работы в кино: после победы революции на Кубе он сотрудничал в журнале «Сине кубано», затем был ассистентом режиссера; в период с 1959 по 1965 год снимал документальные фильмы короткого метража («Бегство», «Вариации», «Портрет», «Закат»). Первый игровой среднеметражный фильм Умберто Соласа «Мануэла» (1966) был удостоен Главного приза на V Фестивале латиноамериканского кино в Винья-дель-Мар в 1967 году, а два года спустя режиссер увез на родину Большой приз VI Московского международного кинофестиваля, которым он был награжден за картину «Люсия».

Отвечая на вопросы участников встречи в «Искусстве кино», Умберто Солас сказал: «Кантата о Чили» — интернационалистский фильм, выражение нашей солидарности с борющимся чилийским народом. Прежде всего я стремился отразить на экране действительность, историческую реальность. «Кантата о Чили» — это рассказ о революционной борьбе, участники которой осознают необходимость объединения прогрессивных, антиимпериалистических сил всего латиноамериканского континента.

Внутренняя взаимосвязь отдельных эпизодов картины обусловлена, по нашему замыслу, единством ее идейной концепции, подчеркнутой в конкретных событиях из истории Чили (от забастовки на селитряных рудниках в Икике в 1907 году до массовых расстрелов в чилийской столице после прихода к власти фашистской хунты). Главная мысль, которую мне хотелось донести до зрителя, представляется исключительно актуальной в политическом отношении: у трудящихся Латинской Америки общие враги — национальная буржуазия и международный империализм — и общие исторические цели, поэтому необходимо преодолеть отчужденность, которая порой еще разделяет отдельные страны и народы континента, глубоко осознать, что залог победы национально-освободительной и антиимпериалистической борьбы в единстве действий.

Приступая к работе над фильмом, мы замышляли его как политическую, народную манифестацию, однако такой замысел ни в коей мере не должен был ограничивать и упрощать поиски средств выразительности. Отправной точкой для меня было революционное искусство Сергея Эйзенштейна, перед творениями которого я преклоняюсь.

В «Кантате о Чили» много жестоких сцен, и меня иногда спрашивают, в какой мере я считаю оправданным показ насилия на экране. Здесь, по моему твердому убеждению, важно, какие цели преследует фильм. Скажем, акты насилия в «Броненосце «Потемкин» (я не провожу сейчас аналогий между этим классическим произведением и своей работой) преследуют глубоко гуманные цели. Кроме того, нужно принять во внимание и некоторые особенности зрительского восприятия наших людей: исторические судьбы Латинской Америки складывались таким образом, что насилие в определенном смысле стало нормой жизни на латиноамериканском континенте. Но, повторяю, мы нигде не хотели изображать насилие ради самого насилия, а последовательно стремились к тому, чтобы дать реальную достовер-



Режиссер Умберто Солас в нашей редакции

ную картину событий, имевших место в самой истории».

В «Кантате о Чили» трудно выделить главное действующее лицо; Умберто Солас так объясняет эту особенность ленты: «Да, у нас на экране действует коллективный герой, мы не стремились к индивидуализации отдельных персонажей. Правда, у некоторых действующих лиц есть исторические прототипы, например, у Руиса, руководителя забастовки в Икике. Однако индивидуум интересовал нас лишь постольку, поскольку он связан с целым, с коллективом, с историческим процессом».

«Между кубинским и советским кинематографом существуют внутренние связи, — сказал режиссер, отвечая на вопрос относительно общности идейно-тематических поисков в киноискусстве социалистических стран. — Эти связи обнаруживаются в талантливых произведениях, созданных кинематографистами Советского Союза и Кубы — подчас на совершенно различные темы. Например, когда я смотрел фильм Глеба Панфилова «Прошу слова», я находил в нем немало общего с собственным пониманием социальных проблем. Хочу подчеркнуть, что в советских картинах мы встречаемся с проблематикой, имеющей для нас перспективный смысл: многие черты вашей реальности — это наше будущее, и ваше киноискусство помогает нам быстрее и правильнее их осмыслить».

Говоря о ведущих тенденциях в развитии кубинского кино, проявляющихся в фильмах последних лет, Умберто Солас обратил внимание собравшихся на серьезное осмысление истории, характерное для творчества кинематографистов Кубы, и, в частности, сказал следующее: «Кубинское кино до сих пор тяготеет к историческим темам, поскольку наша страна и наша культура переживают период бурного развития. Углубляясь в историю, мы пытаемся показать ее в свете наших сегодняшних представлений, в свете наших актуальных задач и общественных потребностей. Но мы отдаем себе отчет в том, что время выхода современных тем и героев на наш экран уже настало».

В заключение Умберто Солас рассказал о своих впечатлениях от поездки по Советскому Союзу, во время которой кубинские кинематографисты побывали в Ленинграде и Новосибирске.

Синерама

Ангола

В Луанде с большим успехом прошла Неделя кубинского кино; в ней участвовала делегация кубинских кинематографистов во главе с известным режиссером-документалистом Сантьяго Альваресом. Жители Луанды, столичная пресса с интересом встретили лучшие кубинские фильмы последних лет, такие, как «Человек из Майсинику» и «Люсия», отмеченные премиями Международных фестивалей в Москве. С энтузиазмом принимали зрители документальные ленты кубинских режиссеров, посвященные борьбе народов Африки за национальную независимость, — «Луанда — это не Сан-Пабло», «Мириам — Макеба» и другие.

В интервью газете «Гранма» Сантьяго Альварес рассказал:

— Я воспользовался возможностью побывать в Анголе для того, чтобы познакомиться с моими коллегами — ангольскими кинематографистами. Кроме того, я снимал здесь и некоторые эпизоды для своей будущей документальной ленты, которую я назвал «Ничто не помешает дождю». Я взял это название из стихотворения Агостиньо Нето, написанного им в одиночной камере тюрьмы португальской ПИДЕ в Луанде.

Это будет документальная лента о грязной «работе» наемников в странах, борющихся за свое освобождение, о тех силах, которые, как известно, сыграли самую неприглядную роль в развитии событий в Конго и Биафре, в Индокитае и в Анголе. Мое внимание привлек суд над тринадцатью наемниками в Луанде; эпизоды суда войдут в будущую картину, как и эпизоды, свидетельствующие о прямом вмешательстве в жизнь молодых африканских стран американского ЦРУ.

На вопрос о значении Недели кубинского кино в Анголе Сантьяго Альварес сказал:

— То, что мы имели возможность показать наши работы в Анголе сразу же после достижения ею свободы, еще раз доказывает, что политическая независимость страны непременно рождает и независимость в области искусства и культуры. Мы впервые демонстрировали здесь наши фильмы, но публика — это особенно нас поразило — проявляла необычайное понимание; контакт между залом и экраном возник сразу же; зрители далекой от Кубы Анголы аплодировали во время просмотроз в тех же самых местах, что и кубинцы.

В дни Недели кубинского кино, отмечала ангольская пресса, во всех кинотеатрах царило особое оживление. В крупнейших залах страны, вмещающих до 1200 человек, сеансы продолжались с утра до позднего вечера, и у дверей всегда толпились зрители, желавшие попасть на ту или иную картину.

Неделя кубинского кино в Луанде вылилась в волнующую демонстрацию дружбы, которая соединяет не только кинематографистов Анголы и Кубы, но и народы двух стран.

А. Валентинов

Болгария

Действие этой картины, как и многих болгарских фильмов последних лет, происходит на крупном промышленном предприятии, точнее, на том месте, где будет это предприятие. И подобно большинству современных болгарских картин, «Катина» посвящена проблемам нравственным, моральным, этическим, неразрывно связанным с новым этапом индустриализации страны, с возрастающей ролью женщины в общественной и производственной сферах, с массовой миграцией населения, вызванной небывалым ростом городов. В центре фильма режиссера Януша Вазова и сценаристки Цилии Лачевой — драматическая судьба молодой и красивой девушки, которая приезжает на стройку и постепенно, но прочно усваивает новые нормы жизни, привыкает к новым отношениям между людьми. Катина — человек трудного и дерзкого характера, максималистского отношения к жизни, работе, любви. И когда любовь оказывается иллюзией, она порывает не только с любимым, но решается порвать и со стройкой, обрекает себя на одиночество. Однако героине фильма, которую играет Катя Паскалева, удается преодолеть душевный кризис; она возвращается к товарищам, на строительство, возвращается повзрослевшей, многое передумавшей, умудренной жизненным опытом.

●

«Возвращение из Рима» — так называется двухсерийный телевизионный фильм, который снимает режиссер Иля Велчев по сценарию Антона Дончева. По жанру — это психологическая драма, исследующая традиционный любовный треугольник, по существу же — поэтическая, философская лента о верности человека своим принципам. В центре фильма — сложные отношения между тремя людьми: доктором Ани Милевой, женщиной целеустремленной, наделенной характером решительным и гордым, ее бывшим мужем, Кириллом Милевым, талантливым хирургом, самоуверенным рационалистом и скептиком, и ее возлюбленным — журналистом Владимиром, человеком добродушным, но слабовольным и беспомощным. Хотя главные герои

ленты — врачи, фильм Велчева вовсе не профессиональная драма из жизни медиков. «Наш фильм не о людях определенной профессии, — говорит режиссер,— с помощью своих героев мы стремимся выразить наше отношение к моральным проблемам, волнующим многих, к труду, к творчеству, мы стремимся поставить вопросы, имеющие значение для всего социалистического общества».

В ролях: Райна Василева (это ее дебют в кино), Милен Пенев, Юрий Ангелов, Петр Слабаков, Петр Пехлизанов.

●

В том, как изменяется название фильма на пути от сценария к экрану, есть своя логика: логика прояснения сюжета для самих авторов и тем более для тех, кто будет его зрителями. В самом деле, в смене одного названия другим обычно видна переакцентировка замысла, происходящая во время работы над фильмом. Сначала первая игровая картина известной документалистки Веселины Геринской называлась сухо и деловито — «Районный прокурор», а сейчас, когда фильм уже закончен, он обрел новое название, подчеркнуто ироническое — «...О добродетельном городе и его благородных гражданах...». Между тем в самом сюжете ничего вроде бы не изменилось: по-прежнему в центре молодая юристка Снежа Харитева (в этой роли снимается популярная актриса Цветана Манева), всего лишь два года назад закончившая институт, вернувшаяся в родной город и ставшая здесь прокурором. Дело, вокруг которого разворачивается сюжет фильма, — трагическая история молодой замужней женщины, изнасилованной и едва не доведенной до самоубийства. Это дело, порученное героине, становится для нее делом чести, человеческой и гражданской, оно позволяет ей проверить нравственные и гуманистические позиции некоторых ее друзей и соседей. «В картине меня совсем не интересует криминальная сторона проблемы, — говорит Веселина Геринская, — поэтому я не занимаюсь расследованием этого случая... Совершено преступление. Как реагируют на него люди, «посторонние» люди? В столкновении их точек зрения, в их реакциях, комментариях, в том, остаются они или не остаются «в стороне», в их взаимоотношениях я стремлюсь определить морально-этический облик современного человека...» В фильме снимались Стефан Данаилов, Катя Паскалева, Иосиф Сырчаджиев.

О. Антонов

«Катина», режиссер Януш Вазов

Италия

«Аньезе идет умирать» — так называется фильм Джулиано Монтальдо, съемки которого завершены в Эмилии-Романьи. Он посвящен героической борьбе крестьян и партизан Эмилии в годы антифашистского Сопротивления в Италии. Фильм поставлен по одноименному роману Ренаты Вигано, написанному в 1949 году. «Я очень люблю роман Вигано, — говорит Монтальдо, — ибо каждая его страница дышит правдой, истинной и глубокой, выстраданной».

Фильм этот связан с основным направлением творчества режиссера, с главной его темой — борьбой против насилия и угнетения человека. Но есть в нем и новые, важные черты: впервые Монтальдо идет от истории личности к раскрытию одного из моментов истории народа.

Особого внимания заслуживает опыт работы Монтальдо с крупнейшими актрисами других стран. В новом его фильме — это неожиданно и интересно — роль кресть-

Ингрид Тулин

янки из Эмилии, ставшей героиней в борьбе с фашистами, исполняет выдающаяся шведская актриса бергмановской школы Ингрид Тулин, играющая рядом с Массимо Джиротти. По отзывам прессы, Ингрид Тулин продемонстрировала замечательную способность перевоплощения, сумев вобрать в себя и осмыслить новый для нее душевный мир, жизненный опыт итальянской крестьянки. Как отмечает критика, игра выдающихся актеров кино и театра органично сочетается в фильме с участием непрофессионалов. Развивая традиции неореализма, Монтальдо стремился к тому, чтобы в процессе съемок между съемочной группой и жителями Эмилии завязалась дружба; в результате в картине появились новые сцены, диалоги. Живой контакт с простыми людьми, крестьянами Эмилии, духовно обогатил актеров.

«...Этот фильм — более всего опыт человеческого общения и открытие новых сторон истории Сопротивления», — сказал Монтальдо в одном из интервью.

Е. Викторова

Куба

В связи с 15-й годовщиной создания Кубинского института спорта на Кубе прошел фестиваль спортивных фильмов. Были показаны лучшие ленты, созданные за годы, прошедшие после революции. Как и десять лет назад, с огромным энтузиазмом смотрели кубинцы картину Сантьяго Альвареса «Сьерра-Пеладо», которую справедливо считают первым серьезным национальным фильмом о спорте.

...На экране — безбрежные морские просторы и маленький кораблик, идущий наперерез волнам, бросающий вызов стихии. На его палубе — кубинские атлеты, плывущие в Пуэрто-Рико для того, чтобы принять участие в Панамериканских играх. Они тренируются прямо на палубе. Метатель копья разбегается и запускает в небо воображаемый снаряд. Над его головой — американский самолет, получивший задание запугать смельчаков, заставить их отказаться от своей затеи. Это был 1966 год, когда госдепартамент Соединенных Штатов, проводя политику блокады Кубы, сделал попытку сорвать участие спортсменов острова Свободы в спортивных играх континента. Мужество и стойкость кубинцев победили. Несмотря на угрозы, они приняли участие в соревнованиях, завоевали множество призов и с триумфом вернулись на родину... Об этом рассказал волнующий и сегодня фильм Альвареса.

В рамках фестиваля кубинские зрители словно еще раз перелистали страницы истории отечественного спорта.

Спортивное движение в той или иной степени отражает особенности социальной, политической и экономической жизни страны. На Кубе после революции пришлось начинать буквально с нуля. Сегодня кубинские спортсмены далеко за пределами острова прославляют социалистическую Родину.

Задача спортивного кинематографа — отобразить этот процесс, вскрыть связь между определяющими чертами спортивного движения и успехами социалистического строительства в стране, победой новых отношений между людьми, новой морали. Кубинские кинематографисты сумели запечатлеть все самое важное, самое значительное в национальном спорте. Вместе со спортсменами операторы прорывали кольцо блокады и изоляции, каким пытались окружить страну агенты империализма. «Чемпионат достоинства» — так называется документальная лента, рассказывающая о провале одного из заговоров против кубинского спорта. Это было несколько лет назад, когда в противовес традиционному чемпионату континента по бейсболу в Гаване дельцы от спорта попытались организовать параллельный чемпионат — в Никарагуа. Этим они преследовали цель не просто сорвать спортивный праздник на Кубе, но и, главное, оторвать спортсменов острова Свободы от международного спорта. Не удалось! Мы видим на экране интервью с главами спортивных делегаций, видим сами соревнования, лица зрителей. Из события, казалось бы, чисто спортивного, кинематографисты сделали острый политический памфлет.

На фестивале спортивных фильмов зрители смогли познакомиться и с новыми, только что созданными лентами. Фильм «Куба на VII Панамериканских играх», как показывает название, рассказывает о соревнованиях в Мехико в 1975 году. В этой цветной двадцатиминутной картине показаны не только сами соревнования, в ней сделана попытка проникнуть в самое существо личности спортсмена, вскрыть главные особенности спортивного характера. Накал борьбы и безмятежность отдыха, стремление победить, но победить благородно, справедливо — все это показано ярко, убедительно. Другая лента — «Тренировка» — рассказывает о подготовке кубинских спортсменов к спартакиаде. Фильм «После рабочего дня» поднимает очень важную тему — взаимосвязь спорта и труда в социалистической Кубе. В основе

ленты — кадры, посвященные соревнованиям спортсменов-рабочих, которые были впервые проведены в прошлом году. «Волейбол в Лос-Анджелесе» повествует о соревнованиях волейболистов США и стран Центральной Америки. Этот фильм, снятый на чемпионате, увенчавшем кубинских спортсменов — и мужскую и женскую команды — лаврами победителей, стал еще одним киносвидетельством выдающихся достижений кубинского спорта.

С большим успехом прошел на фестивале и ретроспективный показ таких лент, как «Исторические игры» режиссера Хорхе Фраги, «Наша Олимпиада в Гаване» Хосе Массипа, «Новые люди на ринге» Оскара Вальдеса, «Игры в рамках закона» Пастора Вега.

А. Коренев

Франция

Новое произведение Жана-Даниэля Симона («Аделанда», «Они», «Где тонко, там и рвется» *) называется «Лето в Валлоне». Режиссер написал сценарий нового фильма вместе со своим постоянным сценаристом Пьером Петролачи при участии Клода Мэйя. На этот раз он обратился к проблемам небольшого провинциального городка Валлон-Пон-д'Арк, где многие годы жил один из авторов фильма — Мэй. Это городок, население которого не превышает полторы тысячи жителей. Неблагоприятный климат и скудная земля делают существование местных крестьян особенно ненадежным. В последнее время Валлон стал туристическим центром. Летом его население увеличивается до 55 тысяч. Но земледелие в районе все больше приходит в упадок.

Верный своему принципу говорить о насущных проблемах дня, Симон внимательно анализирует жизнь простых людей с их подлинными заботами и драмами.

Реальная жизнь городка представлена с позиций классовых. Симона интересует прежде всего социальный аспект событий. Он показывает, что столкновение крестьян и праздных туристов неизбежно, что недовольство тружеников буржуазией, наживающейся на летнем бизнесе, растет и выливается в открытый протест.

Симон рассказывал, что он не мог обойти молчанием реальные факты, которые будоражат город. Эпизод, в котором туристы привязывают крестьянина к дереву, чтобы наказать его за то, что он охранял ночью с ружьем свой сад, как и эпизод, когда один из туристов убивает своего соседа за то, что тот слишком громко включал транзистор, не выдуманы авторами, а взяты из жизни.

Фильм Симона продолжает ту прогрессивную линию на французском телевидении, которую несколько лет назад критики назвали «письмо изображением». Это направление вдохновлялось достижениями «прямого» кинематографа. Однако Симон, по его собственному признанию, вышел за рамки этого «объективистского» стиля. Он решительно вводит в документальную ткань повествования художественный вымысел, приглашает сниматься профессиональных актеров и главное — выносит происходящему свой авторский приговор.

М. Ямпольский

* См. об этом фильме беседу с режиссером на стр. 168.

«Еще один детектив, и опять в главной роли Жан-Поль Бельмондо», — сокрушается автор статьи в еженедельнике «Экспресс» по поводу новой картины французского режиссера Филиппа Лабро «Преследователь». «Посредственность фильмов с участием Бельмондо уже стала обычным явлением», — подчеркивает критик.

«Великолепный», в главной роли Жан-Поль Бельмондо

Подобные отзывы об этом известном французском киноактере появляются на страницах французской прессы все чаще и чаще. Бесконечные «подвиги», совершаемые им в штампованных ролях гангстеров и «благородных» полицейских, все больше разочаровывают зрителей. И тем не менее, Бельмондо продолжает пожинать лавры на поприще коммерческого кинематографа, оставаясь самым «дорогостоящим» актером французского кино.

Он начал свою артистическую карьеру в театре в 17 лет. Однако сцена не принесла ему ни удовлетворения, ни серьезных ролей. «Я могу похвастаться, — сказал Бельмондо в интервью журналу «Экспресс», — что за девять лет работы в театре я не произнес ни одного серьезного слова». Преподаватель Консерватории, куда актер поступил в 20 лет, откровенно предупредил Бельмондо: «С таким лицом, как у тебя, ты никогда не сможешь объясниться на сцене в любви. Это неизбежно вызовет взрыв хохота».

Но, окончив Консерваторию, Бельмондо начал сниматься в эпизодических ролях, а после участия в короткометражном фильме Годара «Шарлотта и Жюли», который лег в основу их следующей совместной работы «На последнем дыхании», к Бельмондо пришел успех. Со дня премьеры фильма «На последнем дыхании», говорил Бельмондо, в его квартире начались бесконечные телефонные звонки. «Тогда я решил, что как только шум успеха стихнет, я вернусь в театр»... С тех пор прошло шестнадцать лет, но на сцену он так и не вернулся.

В конце 50-х годов актер стал своего рода выразителем идеалов, вернее — отсутствия идеалов у большой группы западной молодежи, у тех, кто бравирует своим цинизмом, кто признает лишь материальные ценности. Постепенно был создан «миф Бельмондо».

Но в последние годы французская критика все резче и все чаще говорит о кризисе Бельмондо, об однообразии сыгранных им ролей. Не стала удачей и последняя работа актера — роль полицейского в фильме «Преследователь». Действие этой картины происходит во Франции, но главный герой во многом напоминает типаж американских вестернов. Как и они, «преследователь» — это одинокий человек, лишенный каких бы то ни было идеалов и чисто профессионально отдающий свой опыт и все свое мужество службе в полиции. Интрига фильма сводится к схватке «преследователя» со знаменитым гангстером по кличке «Ястреб». Французская критика отмечает заурядность фильма, отсутствие в нем реализма, психологической глубины.

Сам Бельмондо отдает себе отчет в том, что его творчество заходит в тупик, понимает, что низкопробность его последних фильмов и ходульность персонажей вовсе не случайны. В интервью журналу «Экспресс» он сказал, что не оставляет надежды сыграть серьезную психологическую роль и уж во всяком случае не станет больше проделывать головокружительные трюки, наподобие тех, что он вытворял в одном из своих последних фильмов «Страх над городом». «Не буду же я кувыркаться в воздухе в 50 лет», — сказал он. Сбудется ли это обещание или мясорубка коммерческого кино снова затянет Бельмондо, покажет будущее.

Ю. Цветова

Чили (Патриотические силы)

Известный чилийский писатель и режиссер Эльвио Сото, живущий сейчас в эмиграции, работает над сценарием фильма, посвященного выдающемуся революционеру Эрнесто Че Геваре. В фильме будут отражены десять последних лет жизни Гевары — до самой его гибели в Лас-Игерас (Боливия).

«По сути дела, — заявил Эльвио Сото, — моя картина посвящена целой эпохе в жизни народов стран «третьего мира». В ней затрагиваются важнейшие события 60-х годов — проблемы национально-освободительного движения в странах Азии, Африки и Латинской Америки, маневры империализма с целью помешать этому процессу. Гибель Че Гевары в Боливии — это часть заговора международного империализма».

Эльвио Сото пока не сообщает ни точной даты начала съемок, ни состава исполнителей. Однако он уже заручился поддержкой продюсеров. Ранее, при содействии болгарских и французских кинематографистов, он снял картину «Над Сантьяго дождь». Кроме того, Эльвио Сото известен как автор таких фильмов, как «Голос и винтовка» и «У меня был товарищ».

О своем будущем фильме Сото говорит: «Подвиг Че — один из самых захватывающих подвигов революционеров 60-х годов. Воплотить этот образ в кино — громадная ответственность...»

В. Москвин

●

В фильме известного чилийского режиссера Мигеля Литтина «Это случилось на руднике «Маруся», достойно представившем кинематографию Латинской Америки на IV Ташкентском кинофестивале в мае 1976 года, главную роль сыграл Джан Мария Волонте.

Поиски Волонте идут в русле прогрессивного политического кино. От фильма к фильму актер-коммунист стремится точнее заострить социальный портрет своих героев. Этот процесс требует от Волонте знания социологии, политики, истории, слияния идейно-философских и эстетических позиций актера в созданных им образах.

«Мой труд, — говорит Волонте о себе, — является выражением моих политических взглядов и имеет точный политический смысл».

«Кино — есть мой способ делать политику», — заявляет и Мигель Литтин. Творческое содружество чилийского режиссера и итальянского актера, столь удачно начавшееся, будет продолжено в следующей работе Литтина.

В фильме «Это случилось на руднике «Маруся» воссоздан эпизод забастовки рабочих селитряных

шахт на севере Чили в 1907 году, забастовки, расстрелянной английскими колонизаторами и чилийскими генералами. Это был момент трагический и наиважнейший в истории Чили: рождение рабочего класса, рождение пролетарского сознания и пролетарской солидарности. За эпизодами борьбы и расстрелов, за ретроспекцией бойни — не только казни в Икике 1907 года, но и фашистский путч Пиночета в сегодняшнем Чили. И мужество борющегося народа Чили.

Мигель Литтин обращается к памяти народа, реконструируя историю. Она одушевлена в фильме в десятках человеческих судеб, лиц, фигур — перед нами будто оживают гигантские красочные фрески Давида Альваро Сикейроса. Это многоголосье, эта полифония, идущие от традиций латиноамериканской культуры, как бы объединяются, синтезируются в голосе шахтера Грегорио (его играет Волонте), пропускающего «через себя» опыт и судьбы многих людей, чтобы правда о случившемся на руднике «Марусна» нашла путь к новым поколениям борцов.

На этот раз Джан Мария Волонте нарочито неприметен, он выступает скорее как типаж, появляется на экране в массе других людей. И лишь в последних эпизодах казни и пыток Грегорио остается один на один со своими палачами, убившими его тело, но не заглушившими его голос, который — уже в других голосах — продолжает звучать с экрана: «Я думаю об этом с момента расстрела... Мы шли со сжатыми кулаками, а они с винтовками... Но начинаешь понимать, что надо искать другой путь и ищешь его. Надо объединиться, надо стать организованными, надо понять смысл борьбы...»

Об этом думал и Литтин, когда в одном из интервью сказал: «Ничто не проходит зря. «Мгновенье тьмы не ослепит нас», — писал Пабло Неруда. И я верю в смысл этих строк... Я знаю, что опыт, который мы, чилийцы, получаем, даст нам осознание новых путей борьбы... Чили будет страной социализма».

В. Елизарова

«Это случилось на руднике «Марусия», режиссер Мигель Литтин

Чехословакия

В чехословацком городе-курорте Карловы Вары состоялся Международный кинофестиваль, который вот уже в двадцатый раз проходит здесь под традиционным девизом «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов». Юбилейный XX МКФ в Карловых Варах привлек в этом году рекордное количество государств-участников: 46 стран Европы Азии, Африки и Латинской Америки представили на конкурс киносмотра 76 полнометражных игровых фильмов, а всего в дни фестиваля, во всех видах программ, включая кинорынок «Фильмфорум», было показано более 700 полнометражных лент и около 1000 документальных и короткометражных картин. Международное жюри под председательством известного чешского киноведа и историка кино профессора Антонина Броусила (в состав жюри от Советского Союза входил артист Донатас Банионис) проводило оценку произведений, участвующих в двух основных конкурсах — в конкурсе полнометражных игровых лент и конкурсе симпозиума развивающихся кинематографий и начинающих творческих работников кино. На киносмотре работали также специальное международное жюри СИДАЛК под председательством артистки Софико Чиаурели и ряд жюри, присуждавших национальные премии общественных организаций ЧССР. В рамках фестиваля была организована творческая дискуссия («Вольная трибуна»), на этот раз посвященная обсуждению перспектив развития кинематографа, участвующего в борьбе за мир и социальный прогресс. Дискуссия продолжалась три дня; за это время участники «Вольной трибуны»

заслушали и обсудили ряд интересных сообщений, сделанных кинематографистами Чехословакии, Болгарии, Советского Союза, ГДР, Индии, Франции и других стран. В период работы Карлововарского киносмотра прошли Дни солидарности с народом Чили, в программе которых демонстрировались фильмы, посвященные борьбе чилийских патриотов против фашистской диктатуры и реакции: «Сердце Корвалана», режиссер Роман Кармен; «С кулаками против пушек», режиссеры Гастон Анселовиче и Орландо Либберто; «Венсеремос», авторы Камил Пикса, Зденек Сметана, Станислав Ремеш.

Советская кинематография была представлена на фестивале фильмами: «Прошу слова», режиссер Глеб Панфилов (конкурс полнометражных игровых картин); «Калина красная», режиссер Василий Шукшин (внеконкурсный показ); «Они сражались за Родину», режиссер Сергей Бондарчук, «Белый пароход», режиссер Болот Шамшиев (информационный показ), «Ярослав Домбровский», режиссер Богдан Поремба (совместная советско-польская постановка, представлен ПНР на конкурс полнометражных фильмов).

Советскую делегацию на Карлововарском фестивале возглавлял первый заместитель председателя Госкино СССР Н. Я. Сычев.

Международное жюри XX МКФ в Карловых Варах присудило Большую премию фестиваля «Хрустальный глобус» фильму «Кантата о Чили», режиссер Умберто Солас (Республика Куба), произведению, в яркой публицистической форме воплощающему идею пролетарского интернационализма и международной солидарности трудящихся в антиимпериалистической борьбе.

Картины, представлявшие на фестивале советскую кинематографию, получили следующие награды:

юбилейную премию XX МКФ в Карловых Варах — фильм «Прошу слова»;

премию Совета чехословацко-советской дружбы — фильм «Белый пароход»;

премию ЦК Чехословацкого союза борцов против фашизма — фильм «Они сражались за Родину».

Юбилейных наград фестиваля удостоены советские кинематографисты Софико Чиаурели и Вячеслав Тихонов.

Среди победителей юбилейного Карлововарского фестиваля — «Бурлящее вино», режиссер Вацлав Ворличек (ЧССР), «Дачная зона», режиссер Эдуард Захариев (НРБ), «Хала», режиссер Сембен Усман (Сенегал), «Красный плакат», режиссер Франк Кассенти (Франция), «Сирота», режиссер Ласло Рандоди (ВНР) и ряд других значительных кинопроизведений.

Чехословацкая и зарубежная печать, комментируя ход и итоги смотра в Карловых Варах, оценивает юбилейный фестиваль как важный и представительный международный кинофорум, способствовавший дальнейшей консолидации творческих сил передового киноискусства в борьбе за мир и социальную справедливость.

В. Градов

«Кантата о Чили», режиссер Умберто Солас

Югославия

Мужчины здесь появляются только в эпизодах, только на периферии драмы, а, может быть, точнее — трагедии. И то, что героинями этого многосерийного телевизионного фильма будут женщины — не произвол сценариста. Героинями их сделала война, женский концентрационный лагерь где-то в Германии. Здесь, за колючей проволокой, томятся женщины из всех стран оккупированной Европы, в том числе крестьянки — заложницы из югославского села Юрдола. О том, как мало-помалу рождалось в лагере движение Сопротивления, как готовился и происходил побег, как просыпалось человеческое достоинство в полуживых измученных женщинах, рассказывает фильм «Мария», который снимает для Загребского телевидения режиссер Стипе Делич,

постановщик известной советским зрителям «Сутьески». В ролях: Мира Баняц, Дина Рутич, Семка Сколович-Берток, Манца Кошир, Мария Лойк, Люба Тадич, Раде Шербеджия, Хусейн Чокин, Фабиян Шовогович, Ваня Драх и Свен Ласта.

Д. Горбов

Япония

Кино «пришло» в Японию в 1896 году, когда из Франции был привезен аппарат братьев Люмьер, а из США — аппарат Эдисона Отечественное кинопроизводство возникло уже в 1906 году, а в 1931 с появлением звука «восьмая муза» окончательно утверждается в «Стране восходящего солнца».

«Золотым веком» японской кинематографии можно назвать период 50—60-х годов, когда кино было, бесспорно, самым массовым зрелищем. В 1960 году в стране было выпущено 547 кинофильмов и действовало 7457 кинотеатров, вместимостью до трех тысяч человек каждый. Тогда «средний японец» посещал кинотеатр примерно 15 раз в год.

В настоящее время положение резко изменилось. Количество кинотеатров сократилось почти в три раза (до 2442 в 1976 году), причем вместо крупных кинозалов появились вмещающие лишь 300 человек (множество больших кинотеатров в начале 70-х годов было превращено в залы для игральных автоматов, почти в 8 раз сократилась и посещаемость — примерно до 2 раз в год, стоимость билетов резко возросла, понизился объем кинопроизводства — до 333 фильмов в 1974 году). Многие известные деятели кино предпочитают сотрудничать с зарубежными кинокомпаниями, которые могут предложить им более выгодные условия. По единодушному мнению специалистов, как в самой Японии, так и за рубежом, японская кинематография находится в состоянии глубокого и затяжного кризиса

Наиболее широко распространенная в Японии версия объясняет нынешний упадок отечественного кино сильной конкуренцией со стороны телевидения. Действительно, в результате развития телевидения (в 1973 году в стране с населением 110 миллионов человек насчитывалось 24 миллиона телевизоров) произошло немалое сокращение числа кинозрителей. Телевизионные компании активно конкурируют с кинофирмами, они привлекают талантливых актеров, режиссеров, операторов. Так, несколько лет назад на телевидение пришел известный кинорежиссер Кэйскэ Кониста. При этом следует учитывать, что телефирмы в состоянии платить большие гонорары, чем кинофирмы.

Серьезным ударом по японской кинопромышленности было появление так называемых «городов-спален» — районов-новостроек, сильно удаленных от старых городских центров, бывших когда-то средоточием кинотеатров.

Углублению кризиса японской кинематографии также в значительной степени способствовала конкуренция со стороны иностранных фильмов, которые дают уже более половины общего кассового сбора. Отражением упадка японского кино является и резкое падение удельного веса отечественных фильмов в программах японского телевидения: так в 1974 году по телевизионным каналам страны демонстрировалось 875 иностранных фильмов и лишь 203 японских

По мнению многих японских и зарубежных кинокритиков, корень зла, однако, таится в конечном счете не в конкуренции телевидения — в кризисе японского кино в первую очередь повинны магнаты японской кинопромышленности.

Со второй половины 50-х годов кинопромышленность Японии почти полностью перешла под контроль монополистических объединений. В эти годы в стране господствовала «Большая шестерка» — фирмы «Дайэй», «Никкацу», «Сетику», «Синтохо», «Тохо» и «Тоэй». В настоящее время на смену ей пришла «Большая четверка» (фирмы «Дайэй» и «Синтохо» обанкротились), которая на 90 процентов распоряжается национальным кинорынком.

Крупные кинокомпании, руководствующиеся принципом «чтобы прибыли росли, производство фильмов должно быть дешевым», все более и более проникаются торгашеским духом Делая ставку на «верный успех», киномонополии адресуют картины наиболее невзыскательной части аудитории. Под предлогом «рационализации» кинопроизводства они навязывают своим творческим работникам курс на создание преимущественно гангстерских и порнографических лент. Всевозможные поделки такого рода, именуемые «фильмами для взрослых», составляют большую часть всей кинопродукции Японии и производятся при небольших затратах в сжатые сроки. Кинокомпании выигрывают дополнительно и на том, что безработные актеры и актрисы, которые часто снимаются в подобных фильмах, соглашаются на самую минимальную оплату, лишь бы получить шанс «выдвинуться».

Засилие монополий, практически полностью контролирующих всю систему кинопроката в стране, неоднократно приводило к тому, что фильмы независимых режиссеров с трудом находили дорогу на экран Японии

Таковы причины значительного снижения художественного уровня картин последних лет по сравнению с фильмами 50-х годов. Это вызывает законную озабоченность многих деятелей японского кино. Так, всемирно известный режиссер Акира Куросава в одном из своих интервью сказал: «Чтобы спасти (японское.— *А. М.*) кино от захлестывающей его волны секса, насилия, от пристрастия к дешевым сенсациям, прежде всего необходимо выступить против бизнесменов из крупных компаний, разбирающихся в коммерции гораздо лучше, чем в фильмах».

А. Макаров

Материалы номера готовили В. Ишимов, В. Кичин, Н. Савицкий.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Ау-у» (киноальманах), 7 ч.
«И подъехали к избе сваты...»

Автор сценария Е. Шатько. Режиссер-постановщик В. Крючков. Оператор-постановщик Л. Пааташвили. Художник-постановщик К. Степанов. Композитор Б. Терентьев. Звукооператор Е. Федоров. В ролях: В. Невинный, Н. Румянцева, Г. Вицин, Н. Парфенов, Н. Крачковская.

«Песня»

Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Бежанов. Оператор-постановщик Э. Караваев. Художник-постановщик Г. Микеладзе. Композитор М. Хателишвили. Звукооператор В. Шмелькин. В ролях: Н. Пиранишвили, Б. Закариадзе Д. Абашидзе.

«Что наша жизнь?!»

Авторы сценария А. Эйрамджан, Ю. Эйрамджан. Режиссер-пестановщик Ю. Гоковенко. Оператор-постановщик А. Харитонов. Художник-постановщик В Вырвич. Композитор Г. Гладков. Звукооператор В. Бахмацкий. В ролях: В Басов, Л. Куравлев, С. Филиппов, Н. Парфенов, В. Титова, С. Крамаров, Л. Шагалова, Г. Тонунц, С. Мишулин, И. Муравьева.

«Безотцовщина», 9 ч.

Авторы сценария М Халфина, Э. Смирнов (по повести М. Халфиной). Режиссер-постановщик В. Шамшурин. Главный оператор И. Мельников. Главный художник С. Портной. Композитор Г. Пономаренко. Звукооператор О. Успеник.
В главных ролях: Е. Драпеко, Л. Прыгунов, Н. Федосова, Р. Трухманов, Т. Семина, Л. Куравлев, Е. Максимова, В. Ферапонтов, П. Протасов.

«Бешеное золото» (по мотивам пьесы Д. Пристли «Сокровище»), 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Самсонов. Главный оператор Е. Гуслинский. Главный художник А. Борисов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Шарун.
В главных ролях: М. Эглите, Б. Иванов, В. Гафт, Н. Терентьева, Н. Ерофеев, Н. Олялин, Г. Стриженов, О. Яковлева, Ю. Соболько в.

«Додумался, поздравляю!», 9 ч.

Автор сценария А. Усов. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Главный оператор Г. Куприянов. Главный художник А. Кузнецов. Композитор Т. Хренников. Звукооператор Т. Баталова.
В главных ролях: Г. Польских, О Анофриев, О. Костя, С. Молчанов, И. Кожевников, Г. Чохонелидзе, В. Козинец, Р. Заринов, А. Широков, А. Коробов, Л. Исаева, Л. Скиданенко, Г. Корольков, Л. Соколова, Г. Комарова.

«Приключения Травки» (по мотивам книги С. Розанова), 7 ч.

Автор сценария В. Голованов. Режиссер-постановщик А. Кордон. Главный оператор А. Дубинский. Художники-постановщики Н. Виноградова, А. Толкачев. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Б. Венгеровский.
В главных ролях: П. Дегтярев, М. Вощинина, С. Суховей, В. Пиунов, А Соколов, О. Жаков, А. Соловьев, В. Корзун, Ю. Чернов, А Обухов, В. Перевалов, Г. Совчис, Л. Куравлев, Ю. Ковалев, Ю. Никулин.

«Табор уходит в небо» (по мотивам рассказов М. Горького), 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Э. Лотяну. Главный оператор С. Вронский. Главный художник Ф. Ясюкевич. Композитор Е. Дога. Звукооператор М. Бронштейн.
В главных ролях: С. Тома, Г. Григорну, И. С. Шкуря, П. Андрейченко, С. Финити, Л. Черная, Б. Брондуков, Н. Волшанинова, В. Гаврилов, М. Шишков, Н. Волшанинов, В Симчич, Е. Садовская, Г. Димитриу, Б. Вишневский, А. Бузылева, Д. Мокану.

«Трын-трава», 9 ч.

Автор сценария В. Мережко. Режиссер-постановщик С. Никоненко. Операторы-постановщики М. Агранович, В. Захарчук. Главный художник И. Шретер. Композитор В. Мартынов. Звукооператор О. Буркова.
В главных ролях: Л. Федосеева-Шукшина, С. Никоненко, Н Бурляев, М. Виноградова, А. Ванин, Е. Шутов, С. Харитонова, Л. Удовиченко, А. Пятков, И. Безяев, В. Уральский.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Весенний призыв», 9 ч.
Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер-постановщик П. Любимов. Главный оператор П. Катаев. Главный художник С. Веледницкий. Композитор В. Шаинский. Звукооператор Г. Кравецкий.
В главных ролях: А. Каменкова, А. Фатюшин, Н. Костолевский, А. Постников, В. Проскурин, Б. Морозов.

«Золотая речка», 10 ч.
Автор сценария И. Кузнецов. Режиссер-постановщик В. Дорман. Операторы-постановщики В. Корнильев, А. Буравчиков. Главный художник М. Горелик. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор А. Избуцкий.
В главных ролях: Б. Сморчков, А. Абдулов, А. Кайдановский, В. Сергачев, Е. Симонова, С. Сазонтьев, Н. Олялин, А. Харыбин, В. Захарченко, Н Горлов.

Совместное производство Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького (Москва) и студии «Заиграли Филми» (София)

«Русалочка», 8 ч.
Авторы сценария В. Виткович, Г. Ягдфельд. Режиссер-постановщик В. Быков. Оператор Е. Вагенщайн. Художники-постановщики К. Загорский, А. Б. Сапунджиев. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Голев.
В главных ролях: В. Новикова, В. Никулин, Г. Артемова, Ю. Сенневич, Г. Волчек, С. Илиев, М Пуговкин, С. Моисеенко, М. Чудинова, С. Пейчев.

Киностудия «Ленфильм»

«Дожить до рассвета», 8 ч.
Авторы сценария В. Быков, В. Соколов. Режиссеры-постановщики М. Ершов, В. Соколов. Главный

ный оператор В. Чумак. Главный оператор Б. Тимковский. Главный художник В. Гасилов. Композитор В. Баснер. Звукооператор Г. Голубева.
В главных ролях: А. Михайлов, А. Горячев, С. Орлова, А. Панькин, Н. Кузьмин, И. Кашлаков, Ю. Чуприн, Н. Даутов, В. Филонов, Ф. Батищев, А. Бондаренко, В. Емельянов.

«Полковник в отставке» (по мотивам романа В. Дяглаева «Вечное дерево»), 9 ч.
Автор сценария М. Чумак. Режиссер-постановщик И. Шешуков. Главный оператор В. Чумак. Главный художник В. Амельченков. Композитор В. Биберган. Звукооператор А. Зверева.
В главных ролях: Н. Гринько, Л. Гриценко, Т. Колаева, Ж. Прохоренко, О. Янковский, В. Зельдин, В. Никулин, З. Шарко, Ю. Гончаров, А. Лобода, А. Соколов, И. Соловьев, В. Заманский, Ю. Соловьев, С. Богданов.

Киевская киностудия им. А. П. Довженко

«Место спринтера вакантно», 8 ч.
Автор сценария С. Токарев. Режиссер-постановщик А. Иванов. Главный оператор А. Владимиров. Художники-постановщики А. Шеремет, М. Юферов. Композитор В. Ильин. Звукооператор А. Федоренко.
В главных ролях: П. Буткевич, Б. Бачурин, С. Комаров, С. Станкевич, А. Кожевников, Л. Перфилов, И. Янсон, Б. Брашките, Г. Пирцхалава, Г. Дворников, Ю. Симонов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Сын председателя», 9 ч.
Автор сценария Н. Матуковский. Режиссер-постановщик В. Никифоров. Главный оператор В. Николаев. Художники-постановщики Е. Игнатьев, В. Кубарев. Композитор С. Кортес. Звукооператор В. Мушперт.
В главных ролях: В. и А. Самойловы, Б. Бабкаускас, Л. Озолинь, Т. Алексеева, Р. Маркова, М. Кокшенов, О. Гаспарова, И. Мазуркевич, А. Столбов.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Не верь, что меня больше нет», 8 ч.
Авторы сценария Г. Мгеладзе, Л. Челидзе. Режиссер-постановщик Г. Мгеладзе. Главный оператор Г. Челидзе. Главный художник Д. Талайшвили. Композитор Н. Вацадзе. Звукооператор Т. Нанобашвили.
В главных ролях: Д. Абашидзе, Т. Арчвадзе, К. Махарадзе, А. Капанадзе, Л. Элиава, Г. Лордкипанидзе, Л. Полякова, В. Сулаквелидзе, Т. Толорая, Е. Девдариани, Г. Бадридзе, З. Даперадзе, И. Сакварелидзе.

«Фитиль» № 161 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Килька несъедобная» («Мосфильм»). Автор сценария Л. Ленч. Режиссер В. Кольцов. Оператор С. Вронский. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Л. Куравлев, Т. Лаврова, Т. Совчи.

«Пропавшие этажи» (ЦСДФ). Автор сценария В. Надеин. Режиссер-оператор К. Широнин.

«Ладушки» («Союзмультфильм») Автор сценария А. Внуков. Режиссер И. Аксенчук. Художник А. Винокуров. Оператор Б. Котов.
Главный редактор С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 162 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Верная примета» («Ленфильм») Автор сценария А. Кулич. Режиссер В. Фетин. Оператор В. Карасев. Художник А. Федотов. В ролях: С. Карпинская, С. Коковкин, М. Светин, В. Титова.

«Вещи-невидимки» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Алексеев. Режиссер-оператор Г. Голубов.

«Спецподготовка» («Союзмультфильм»).
Автор сценария А. Внуков. Режиссер Б. Дежкин. Художники А. Винокуров, А. Василенко. Оператор Б. Котов.
Главный редактор С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Родственные натуры» (по одноименному роману Гёте), 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Регина Кюн. Режиссер Зигфрид Кюн. Оператор Кладо Нойман. Художники Райнхарт Циммерман, Рихард Шмидт. Композитор Карл-Эрнст Зассе.
В ролях: Беата Тышкевич, Хильмар Тате, Магда Вашарнова, Герри Вольф.

«Конформист» (по мотивам одноименного романа Альберто Моравиа), 9 ч.
Производство «Марс-фильм» (Италия).
Автор сценария и режиссер Бернардо Бертоллучи. Оператор Витторио Стораро. Композитор Жорж Делерю.
В ролях: Жан-Луи Трентиньян, Стефания Сандрелли, Энцо Тарашио, Доминик Санда, Жозе Куальо, Гастонэ Москин.

«Народный роман», 10 ч.
Производство «Фида чинематографика» (Италия).
Авторы сценария: Адже, Фурио Скарпелли, Марио Моничелли. Режиссер Марио Моничелли. Оператор Луиджи Кувейлер. Художник Лоренцо Баральди. Композитор Энцо Янначчи.
В ролях: Уго Тоньяцци, Орнелла Мути, Микеле Плачидо

«Алиса здесь больше не живет», 9 ч.
Производство «Уорнер Бразерс» (США).
Автор сценария Роберт Гэтчелл. Режиссер Мартин Скорсезе. Оператор Кент Уэйкфорд. Композитор Ричард Лассаль.
В ролях: Эллен Берстин, Альфред Латтер, Билли Грин Баш, Крис Кристофферсон, Диана Лэдд. Лелия Гольдони, Лейн Бредбери, Вик Тейбек, Харвей Кейтель, Джуди Фостер, Валери Картин.

«Увлеченная сценой» (по пьесе Зоу Акинса), 9 ч.
Производство «Рко Радио Пикчерс» (США) Авторы сценария Рут и Аугустус Гетц. Режиссер Сидней Люме. Операторы Франц Пленэр, Морис Хартцбенд. Художник Ким Эдгар Свадос. Композитор Алекс Норт.
В ролях: Генри Фонда, Сьюзен Страсберг, Джоан Гринвуд, Герберт Маршалл, Кристофер Пламмер.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1976 год

Цифрами обозначен номер журнала

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС **Л. И. Брежнева** участникам и гостям IV Международного кинофестиваля в Ташкенте 11

НАВСТРЕЧУ XXV СЪЕЗДУ КПСС

Аймедова Майя. « .Душ золотые россыпи» 2
Ахадов Валерий. Художник и его герой . . 2
Бондарчук Сергей. Готовить наше завтра . . 2
Буримский Александр. Пятилетка в действии 2
Викторов Ричард. Адрес: новые поколения . 2
Гажиу Валериу. Глубочайшие корни 2
Герасимов Сергей. Масштаб наших задач . . 2
Джигарханян Армен. Вечное обновление . . 2
Донской Марк. Диалектика борьбы 2
Жгенти Сулико. Все краски палитры . . . 2
Караганов Александр. Осмысливая кинопроцесс 2
Колошин Анатолий. Знамение времени . . . 2
Левчук Тимофей. Плечом к плечу с эпохой 2
Малян Генрих. Мысль рождает форму . . . 2
Наше вдохновение — тебе, партия! 2
Павленок Б. Вместе со зрителем 1
Партия и кино 2
Поворот к современной теме. Первые результаты. Новые перспективы. (За «круглым столом» «ИК» — кинематографисты «Ленфильма»: **Блинов В., Варустин Л., Гельман А., Авербах И., Ершов М., Мельников В., Трегубович В., Шешуков И.**) 1
Слесаренко Анатолий. Коммунисты 70-х . . 2
Соболев Феликс. Час осознания 2
Степанков Константин. Народность искусства 2
Туров Виктор. Характер, личность 2
Хитрук Федор. Учитель и агитатор 2
Черенцов Лев. Документальная летопись . . 2
Чирков Борис. Счастье — это борьба . . . 2
Шамшиев Болот. Чувство семьи единой . . . 2

ПО ПУТИ, УКАЗАННОМУ XXV СЪЕЗДОМ КПСС

Головня В. Вдохновляющая творческая программа 8
Кулиджанов Л. Осуществление Программы мира и задачи Союза кинематографистов СССР 4
Кулиджанов Л. По пути, указанному партией 5
Лавров Кирилл. Источник вдохновения . . . 4
Нахапетов Родион. Университеты коммунизма. 12
Партия ведет нас ленинским курсом 12
Таланкин Игорь. Программа жизни 12
Ульянов Михаил. Сердце партии 6
Черный А. Будить мысль, осознавать смысл эпохи 7
Чхеидзе Резо. Объединяющая идея 12

III ВСЕСОЮЗНЫЙ СЪЕЗД КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Кулиджанов Л. О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXV съезда КПСС 9
Письмо делегатов III Всесоюзного съезда кинематографистов ЦК КПСС 9
Решение III съезда кинематографистов СССР 9

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ — ЛАУРЕАТЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ СССР

Из Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Государственных премий СССР 1975 года в области литературы, искусства и архитектуры» 1

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ — ЛАУРЕАТЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ РСФСР

Из Постановления Совета Министров РСФСР «О присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1975 года» 4

ОТКЛИКИ ГОСТЕЙ И УЧАСТНИКОВ IV ТАШКЕНТСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ НА ПРИВЕТСТВИЕ ГЕНЕРАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ ЦК КПСС ТОВ. Л. И. БРЕЖНЕВА

Руй Дуатре де Корвалью (Народная Республика Ангола), **До Кьем** (Социалистическая Республика Вьетнам), **Раму Кариат** (Индия), **Энрике Пинеда Барнет** (Республика Куба), **Оссама Малкони** (Сирия), **Малик Каюмов** (СССР), **Кадзуо Ямада** (Япония) . 11

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

Вермишева Е. Судьба человека, судьба мира... 4

«Объединяющее кино»

Альварес Сантьяго (Куба) Кинематограф, рожденный Октябрем 5
Вавра Отакар (Чехословакия). Ваш опыт неоценим 5
Доржпалам Равжагийн (Монголия). Искусство, зовущее к созиданию 5
Кавалерович Ежи (Польша). Пример советского кино 5

Коша Ференц (Венгрия). За искусство революционное, необходимое народу 5
Мимица Ватрослав (Югославия). Вклад в развитие мирового киноискусства 5
Попеску-Гопо Ион (Румыния). Общность наших целей 5
Райш Гюнтер (ГДР). Задачи особой важности 5
Христов Христо (Болгария). Радость совместного труда 5

Спустя 80 лет...

Амидеи Серджио. Элитарное кино — нонсенс 1
Дакен Луи. В непрестанном движении . . . 1
Коссак Ежи. С точки зрения социолога . . 1
Фабри Золтан. Завтра надо готовить сегодня
Эйзенштейн С. М. [...Навстречу кино будущего] 1

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Беляков Вячеслав. Кинолетопись БАМа. Второе дыхание 8
Будущее начинается сегодня (к совещанию молодых кинематографистов) 10
Вартанов Ан. Проблемы армянского кино . 1
Вейцман Е., Гурова Л. Наука. Техника. Кино 12
Второй Московский часовой завод — слово в прениях 5
Габрилович Е. Время размышлений 10
Герасимов Сергей. В добрый час! 10
Дубровский Эдуард, Лисакович Виктор. Что можно рассмотреть в капле? 2
Дьяконов Ю. Когда зрителю неинтересно . . 4
Счет предъявляет жизнь (в СК СССР) . . . 4

Творческая смена в пути

Конкин Владимир, Бурляев Николай, Ростоцкий Андрей, Тома Светлана, Еременко Николай, Белохвостикова Наталья 10
Фильм о школе — его проблемы, его задачи (**М. Львовский, Г. Полонский, Г. Жаворонков, Г. Лабковская, И. Левшина, Н. Игнатьева**) 3
Ханютин Ю. Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций 9

ДИСКУССИИ

Валуцкий В. Сценарий пишется для экрана 1
Габрилович Евгений. Мир открытий 6
Гантман Ю., Егоров В. Современный стиль — в чем он? 12
Гребнев А. «Авторское кино». Приобретения и потери 3

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Вайсфельд И. Прощание с канонами 5
Дубровский Эдуард. Сценарий как модель социальной действительности 1
Клейман Н. Только пятнадцать кадров . . . 3
Левин Е. Вчитываясь в Пудовкина 10

Методологические проблемы советского киноведения

Вайсфельд И. В., Громов Е. С., Новиков А. В., Соколов В. С., Вейцман Е. М., Каган М. С., Козлов Л. К., Горницкая Н. С., Левин Е. С., Мартыненко Ю. Я., Маматова Л. Х., Кузнецова В. А., Парсаданов Н. Я., Ханютин Ю. М., Юренев Р. Н. Щацилло Д. С., Шестаков В. П., Божович В. И., Баскаков В. Е., Туровская М. И., Разлогов К. Э. 11, 12
Рошаль Лев. Эффект скрытого изображения . 8
Туровская М. Брехт и кино 4
Юткевич С. Маяковское кино 6, 7

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Кара С. Субботние разговоры 4, 5
Козинцев Григорий. Из рабочих тетрадей . . 7
Романов Ал. Он искал не сходства, а правды 1
Санаев Всеволод. Три жизни Василия Шукшина 6

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Габриадзе Резо. В своем «несерьезном» жанре 9
Данелия Г. После «Афони» 1
Панфилов Г., Чурикова И. Наш друг Елизавета Уварова 4
Табаков Олег. В поисках радости 7
Чиаурели Софико. Одаривать добром 2
Юсов Вадим. Поэтика движения 8

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

Лордкипанидзе Н. Г. Товстоногов работает с актерами 2
Михалков-Кончаловский А. О правде экрана 12
Хейфиц И. Мой автор — Чехов 10, 11
Юрский Сергей. Кто держит паузу... . . . 6

ЛАБОРАТОРИЯ

Карахан Л. Крутой путь «Восхождения» . 10

ПОРТРЕТЫ

Арнштам Л. Музыка героического (Д. Д. Шостакович) 3
Зак М. Герасимовское 5
Кимягаров Борис. Открытое сердце (Ш. Айманов) 2
Стишова Е. Не отступаться от лица... (К. Степанков) 8

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Альтернатива» (Г. Караулова) . . . 8
«Атомик» (С. Асенин) 6
«Бегство мистера Мак-Кинли» (Л. Финк) 5
«Белый башлык» (Т. Мамаладзе) . . . 4
«Белый медведь» (Яков Кумок) . . . 7
«Большой день Европы» (Г. Дейниченко) 9
«Вдохновение» (С. Асенин) 6
«Весенний призыв» (А. Марьямов) . 11
«Вот так чемпионы!» (С. Асенин) . . 6
«В ожидании чуда» (Т. Иенсен) . . 11
«Время ее сыновей» (Ел. Бауман) . 3
«Выбор цели» (Виктор Дмитриев) . . . 3
«Гвоздь» (С. Асенин) 6
«Голодная степь» (В. Ишимов) . . . 12
«Горькая ягода» (Л. Донец) . . . 10
«Девятая высота» (Н. Чикирев) . . 7
«Доверие» (отклики финской общественности) 12
«Единственная...» (В. Демин, Е. Стишова) 6
«Жар-птица» (С. Асенин) 6
«Звезда пленительного счастья» (Ст. Рассадин) 5
«Золотая речка» (М. Швыдкой) . . . 10
«Иван Иванович Иванов» (К. Славин) 3
«Ирония судьбы, или С легким паром!» (В. Михалкович) 6
«Когда дрожит земля» (Т. Мамаладзе) 9
«Концерт для двух скрипок» (Василий Кисунько) 4
«Кровавый Джон» (С. Асенин) 6
«Ленин. Последнее подполье» (В. Листов) 10
«Лиса и Заяц» (А. Волков) 3
«Мир близкий, мир далекий» (Е. Михайлов) 11
«Мой друг — человек несерьезный» (Н. Игнатьева) 7
«Нина» (Г. Гудиев) 9
«Няньки» (С. Асенин) 6
«Однажды один» (Н. Игнатьева) . . 1
«Однажды мир узнал» (А. Липков) 3
«От зари до зари» (Н. Суменов) . . . 7
«Открывая мир» (В. Гульченко) . . . 6
«Песни весны» (С. Асенин) 6
«Петр Мартынович и годы большой жизни» (Лев Рошаль) 11

«Подводные друзья» (С. Асенин) . . 6
«Полет» (С. Асенин) 6
«Полковник в отставке» (Т. Мамаладзе) 10
«Последний трубочист» (С. Асенин) 6
«Правда и неправда» (А. Тер-Григорян) 1
«Принимаю на себя» (Вл. Ишимов) 8
«Пропал и нашелся» (Т. Иенсен) . . 11
«Пропавшая экспедиция» (М. Швыдкой) 10
«Рукопожатие в космосе» (Алексей Елисеев) 5
«Рядом с солдатом» (Д. Фирсова) . . 4
«Семья Ивановых» (Е. Громов) . . 7
«Сердце Корволана» (Л. Донец). . 4
«Сестрицы» (С. Асенин) 6
«Сорванец» (С. Асенин) 6
«Сто дней после детства» (Т. Иенсен) 3
«Строговы» (В. Кисунько) 12
«Табор уходит в небо» (А. Липков) 8
«Талант» (С. Асенин) 6
«Тревожный месяц вересень» (Т. Иванова) 9
«Цапля и Журавль» (А. Волков) . . 3
«Цветные карандаши» (С. Асенин) 6
«Центровой из поднебесья» (В. Кичин) 8
«Час ученичества» (Вячеслав Беляков) 1
«Чужие письма» (К. Рудницкий) . . 9
«Экономика — главная политика» (М. Нечаева) 10
Слово имеет зритель
Дрияева Т. Командор на службе и дома («Анна и Командор») 10
Соловьева Е. Без Шукшина... («Земляки») . . 4
Шепотинник П. В розовом ореоле лирики («Афоня») 4

КЛУБ МОЛОДЫХ

Анкета «ИК». Самый интересный дебют . . . 12
Что ты возьмешь с собой в дорогу? 11

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

Золотухин Валерий. Хочется сыграть судьбу . 9
Матвеев Евгений. Верю в актерский кинематограф 1
Мельников Виталий. Первая экранизация Вампилова 7
Миронов Андрей. В роли Остапа Бендера . 7
Митта А. Когда оживают гравюры 11
Проскурин Петр. Барометр правды 1
Сеидбейли Г. Сколько стоит счастье? . . . 6

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

Власов М. Портрет Сергея Герасимова . . . 4
Головской В. Обидная неудача 3
Зак М. Из истории... 9
Сотников Н. Довженко глазами современников 6
Утилов В. Социальная биография художника 12
Юренев Р. И строгость и влюбленность . . 1

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Завадский Ю. Актриса (Фанне Раневской —80) 10
Зархи А. От чистого сердца... (Вере Марецкой — 70) 9
Рошаль Григорий. Во имя лучшего... (К 75-летию И. В. Ильичского) 7
Макарова Тамара. Дар соучастия (Борису Чиркову — 75) 10
Рахманов Л. Творчество (К 75-летию Е. Добина) 9
Рошаль Григорий. Во имя лучшего... (К 75-летию Ю. И. Солнцевой) 6

ПРЕМИИ

Медали имени А. П. Довженко 5
Премии киноведам и кинокритикам 9
Советские фильмы — лауреаты Международных кинофестивалей 3, 8, 10

ЗА РУБЕЖОМ

Абдуллаев Абдулахад. Фестиваль трех континентов 5
Березницкий Ян. Фильмы США о войне: конец 60-х — начало 70-х годов 8
Богемский Г. Комедия по-итальянски . . . 10, 11
Быкова Ирина. История и современность . . 6
Встреча с венгерскими кинематографистами . 3
Встреча с Умберто Соласом (Куба) 12
Гурьян Леонид. Ох, уж этот негодяй Гуатро .. 6
Дружеское собеседование. (Встреча с румынскими кинематографистами) 1
Егоров Вячеслав. Изображение — 75 . . . 3
Зархи Нина. «О, счастливчик!», фильм Линдсея Андерсона 4
Зархи Н., Звегинцева И. Поиск, вселяющий надежду 12
Капралов Георгий. «С доминантой на общество» 1, 2
Ковач Андраш. Говорить правду о человеке и мире 7
Комов Ю. «Бермудский треугольник», или Киноапокалипсис нового света 4
Мельвиль Людмила. От битников к «новым левым» 10
Ондроушек Славой. Социалистическая действительность в чехословацком киноискусстве 7
Парамонова К. Разное детство — разный кинематограф 3
Пронин В. Как хорошо быть миллионером... . 8
Рубанова Ирина. «Звезды» умерли — да здравствуют актеры! 6
Рубанова Ирина. Диктатура фаворитов и творчество актеров 11
Савицкий Николай. Фильмы-соратники . . 1
Савицкий Николай. Слово в идейном споре . 8
Симон Жан-Даниель Трудно говорить правду 12
Соболев Р. «Фильмы «кун-фу» — последняя сенсация 7
Суменов Н. Человек среди людей 9
Торопцев С. По рецептам антисоветизма . . 5
Ханютин Ю. Документальный фильм — что нового? 2
Шатерникова М. «Синие воротнички» глазами Голливуда 6
Шестаков Вячеслав. «Новый Голливуд»: тактика и стратегия 9
Энстей Эдгар. Письмо в редакцию 4
Юренев Р. Размышления после кинофестиваля в Западном Берлине 3
Синерама 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12

СЦЕНАРИИ

Александров А. Голубой портрет моей мамы 5
Брагинский Э. Почти смешная история . . 11
Горохов Александр. ...И другие официальные лица 7
Гребнев А. Вы мне писали... 9
Миндадзе Александр. Кто-то должен защищать 10
Тарковский А. Гофманиана 8
Феллини Федерико, Гуэрра Тонино. Амаркорд 3, 4
Черных В. Собственное мнение 2
Шатров Михаил, Логинов Владлен. Доверие 6

ИНФОРМАЦИИ

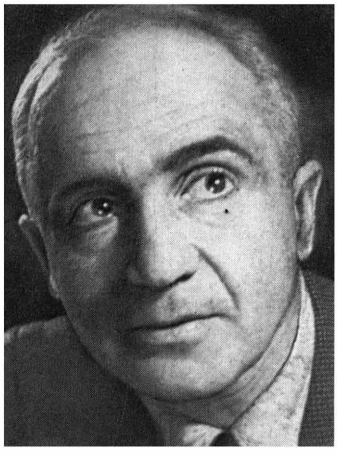
Новые книги 3, 4, 8, 11
Памяти И. А. Пырьева 9
Ретроспективный показ фильмов Анджея Вайды 5

НЕКРОЛОГИ

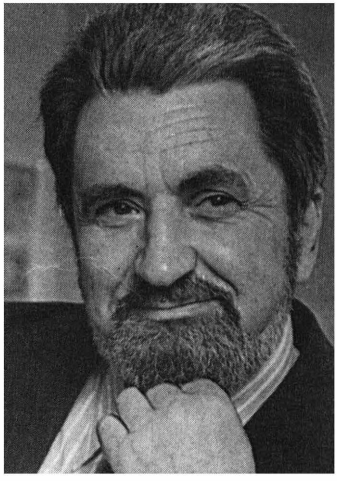
Вертова-Свилова Е. И. 4
Копалин И. П. 11
Корниенко И. С. 4
Проворов Ф. Ф. 3
Файт А. А 9

ФИЛЬМОГРАФИЯ . . . 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12

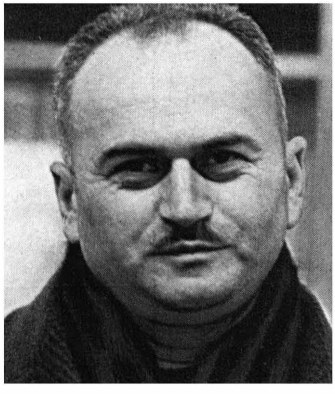
ПОЗДРАВЛЯЕМ



с 80-летием
Мачерета Александра Вениаминовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера, кинодраматурга и теоретика кино, автора сценариев и постановщика фильмов «Дела и люди», «Частная жизнь Петра Виноградова», «Болотные солдаты», «Ошибка инженера Кочина» и других, автора книг «Актер и кинодраматург», «Художественные течения в советском кино», «Реальность мира на экране», «Художественность фильма», а также статей по вопросам киноискусства



с 60-летием
Кузнецова Исая Константиновича, кинодраматурга, автора сценариев художественных фильмов (совместно с А. Заком) «Утренние поезда», «Пропало лето», «Спасите утопающего», «Мой папа — капитан», «Достояние республики», «Москва — Кассиопея», «Отроки во Вселенной», «Золотая речка», «Пропавшая экспедиция» и других



с 50-летием
Чхеидзе Реваза Давидовича, народного артиста Грузинской ССР, режиссера-постановщика фильмов «Лурджа Магданы» (совместно с Т. Абуладзе), «Наш двор», «Майя из Цхнети», «Клад», «Морская тропа», «Отец солдата», «Ну, и молодежь!», «Саженцы».

Индекс 70402